

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Dans l'amour des mots. Chorale(s) pour Mariagrazia

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1531681> since 2015-12-08T17:44:20Z

Publisher:

Dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Il volume è stato pubblicato con i contributi del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne, del Dipartimento di Scienze Economico-Sociali e Matematico-Statistiche (Sezione di Lingue), del Dipartimento Culture, Politica e Società dell'Università di Torino, nonché del Centro Linguistico di Ateneo (CLA).

Dans l'amour des mots

Chorale(s) pour Mariagrazia

édité par
P. Paissa, F. Rigat et M.-B. Vittoz



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2015

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di Arun Maltese (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-606-9



Tabula gratulatoria

Maria Gabriella Adamo, Università di Messina
Pierangela Adinolfi, Università di Torino
Luciana Alocco, Università di Trieste
Antonella Amatuzzi, Università di Torino
Florence Andreacola, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Mathilde Anquetil, Università di Macerata
Annalisa Aruta Stampacchia, Università Federico II - Napoli
Francesco Attruia, Università di Salerno
Ljiljana Banjanin, Università di Torino
Enrico Basso, Università di Torino
Anna Maria Battaglia, Università di Torino
Brigitte Battel, Università di Cassino
Graziano Benelli, Università di Trieste
Maria Felisa Bermejo Calleja, Università di Torino
Paolo Bertinetti, Università di Torino
Françoise Bidaud, Università di Pisa
Gabriella Bosco, Università di Torino
Cristina Bosisio, Università Cattolica - Milano
Sonia Branca-Rosoff, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
Maria Cristina Brancaglion, Università Statale - Milano
Elisa Bricco, Università di Genova
Silvano Calvetto, Università di Torino
Sergio Cappello, Università di Udine
Nadia Caprioglio, Università di Torino
Nadine Celotti, Università di Trieste
Stefania Cerrito, Univ. Studi Intern. UNINT - Roma
Paola Cifarelli, Università di Torino
Sara Cigada, Università Cattolica - Milano
Lucia Cinato, Università di Torino
Massimo Colesanti, Università "La Sapienza" - Roma
Hélène Colombani Giaufret, Università di Genova
Maria Colombo Timelli, Università Statale - Milano
Carmen Concilio, Università di Torino
Mirella Conenna, Università di Bari
Flavia Conti, Università "La Sapienza" - Roma
Valerio Cordiner, Università "La Sapienza" - Roma

Ada Corneri, Liceo classico “Massimo d’Azeglio” -Torino
René Corona, Università di Messina
Gregorio Costa, Università di Pisa
Marcella Costa, Università di Torino
Michele De Gioia, Università di Padova
Hélène de Jacquilot du Boisrouvray, Università di Pisa
Giorgio De Piaggi, Università di Genova
Pietro Deandrea, Università di Torino
Marcella Deslex, Università di Torino
Lorenzo Devilla, Università di Sassari
Danielle Emanuelle Di Gaetano Londei, Università di Bologna
Sonia Di Vito, Università della Tuscia
Ruggero Druetta, Università di Torino
Jean-Paul Dufiet, Università di Trento
Chiara Elefante, Università di Bologna
Marie-Pierre Escoubas-Benveniste, Università “La Sapienza” - Roma
Caterina Falbo, Università di Trieste
Giovanni Favata, Università di Torino
Barbara Ferrari, Università Statale - Milano
Anna Maria Finoli, Università Statale - Milano
Paolo Frassi, Università di Verona
Cristiano Furiassi, Università di Torino
Enrica Galazzi, Università Cattolica - Milano
Bernard Gallina, Università di Udine
Valeria Gianolio, Università di Torino
Fedora Giordano, Università di Torino
Marie Hédiard, Università di Cassino
Domenica Iaria, Università di Messina
Pascale Janot, Università di Trieste
Marie-Christine Jullion, Università Statale - Milano
Georges Kleiber, Université de Strasbourg
Patricia Kottelat, Università di Torino
Pierluigi Ligas, Università di Verona
Enrico Lusso, Università di Torino
Elena Madrussan, Università di Torino
Gisella Maiello, Università di Salerno
Camillo Marazza, Università di Brescia
Mario Marcon, Università di Bari
Carla Marello, Università di Torino
Lorenzo Massobrio, Università di Torino
Maria Margherita Mattioda, Università di Torino

Marie-France Merger, Università di Pisa
Matteo Milani, Università di Torino
Maria Isabella Mininni, Università di Torino
Chiara Molinari, Università Statale - Milano
Filippo Monge, Università di Torino
Michela Murano, Università Cattolica - Milano
Anna Francesca Naccarato, Università della Calabria
Catia Nannoni, Università di Bologna
Natacha Niemants, Università di Bologna
Patrizia Oppici, Università di Macerata
Paola Paissa, Università di Torino
Elisabetta Paltrinieri, Università di Torino
Francesco Panero, Università di Torino
Giulia Papoff, Università del Sannio
Roberto Paternostro, Université de Genève
Monica Pavesio, Università di Torino
Maria Cristina Pedrazzini, Università Cattolica - Milano
Sergio Poli, Università di Genova
Chiara Preite, Università di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Manuela Raccanello, Università di Trieste
Elisa Ravazzolo, Università di Trento
Sandrine Reboul-Touré, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
Licia Reggiani, Università di Bologna
Laura Rescia, Università di Torino
Françoise Rigat, Università di Torino
Concettina Rizzo, Università di Catania
Giovanni Matteo Roccati, Università di Torino
Micaela Rossi, Università di Genova
Gianfranco Rubino, Università "La Sapienza" - Roma
Carmen Saggiomo, Seconda Università - Napoli
Laura Santone, Università Roma Tre
Anna Maria Scaiola, Università "La Sapienza" - Roma
Leandro Schena, Università di Modena e Reggio Emilia
Anne Schoysman, Università di Siena
Nicole Serna Lefebvre, CNRS Toulouse
Alida Maria Silletti, Università di Bari
Maria Immacolata Spagna, Università del Salento
Valeria Sperti, Università della Basilicata
Anna Isabella Squarzina, Libera Università "Maria SS. Assunta"- LUMSA - Roma
Giovanni Tallarico, Università di Verona

Cristina Trincherò, Università di Torino

Loredana Trovato, Università di Enna “Kore”

Sara Vecchiato, Università di Udine

Marisa Verna, Università Cattolica - Milano

Stefano Vicari, Università di Genova

Marie-Berthe Vittoz, Università di Torino

Barbara Wojciechowska, Università del Salento

Maria Teresa Zanola, Università Cattolica - Milano

Sergio Zoppi, Università di Torino

Sommaire

Paola Paissa, Françoise Rigat, Marie-Berthe Vittoz : <i>Présentation</i>	1
Marcella Deslex : <i>Lettre pour Mariagrazia</i>	9
 <i>Des mots au miroir</i>	
Georges Kleiber : <i>Petite fable sémiotique ou Comment sont nés les autonymes</i>	13
Sandrine Reboul-Touré : <i>Montrer les mots</i>	17
 <i>De bouche à oreille</i>	
Enrica Galazzi : <i>L'humour des sons : ap-prendre la parole en découvrant le plaisir des différences</i>	29
Ruggero Druetta : <i>La valse à trois temps de la saillance orale : parole, prosodie, geste</i>	41
 <i>Mots à traduire, maux du traducteur</i>	
Anna Maria Battaglia : <i>Da Schaudern a tremblement e oltre</i>	61
Maria Gabriella Adamo : <i>Synonymie en discours et traduction : sur quelques parcours et typologies</i>	79

Caterina Falbo : <i>Des candidats « innommables » dans la bouche d'interprètes hâtifs</i>	95
--	----

Micaela Rossi : <i>Des ours et des taureaux : les métaphores dans les terminologies de spécialité sont-elles traduisibles ?</i>	109
--	-----

Manuela Raccanello : <i>Tradurre la décroissance</i>	123
---	-----

Un petit air d'Italie (et de France)

Cristina Brancaglioni : <i>Italianismes en français québécois</i>	137
--	-----

Maria Margherita Mattioda : <i>« Quelle langue est à la mode cette année ? » : gallicismes et italianismes dans la presse fashion italienne et française</i>	151
---	-----

Licia Reggiani : <i>Traduire l'intraduisible : le mot gourmandise entre France et Italie</i>	165
---	-----

Mario Marcon : <i>Italianisme aller-retour. Le tiramisù entre français et italien</i>	175
--	-----

Marie-Berthe Vittoz : <i>Un « défilé phraséologique » ou de la culture alimentaire partagée/non partagée, en italien et en français</i>	195
--	-----

Paysage encensé, paysage pratiqué, paysage remémoré

Lorenzo Devilla : <i>Le rôle de la gastronomie dans la représentation de l'identité régionale sarde : aspects de la communication touristique</i>	219
--	-----

Maria Immacolata Spagna : <i>Voyage d'émotions à travers les slogans touristiques</i>	231
--	-----

Brigitte Battel :	
<i>Le acque termali : dal « vitalismo » al « cocooning »</i>	245
Marie-Anne Paveau :	
<i>Marcher, courir. Le corps-à-dire des écrivains et des chercheurs</i>	257
Patricia Kottelat :	
<i>Du tourisme de pèlerinage au tourisme de mémoire : la réédition des Guides des champs de bataille Michelin</i>	265
 <i>Dépaysements au pays du lexique et des dictionnaires</i>	
Stefano Vicari :	
<i>Quand les poilus deviennent lexicographes : enjeux d'une lexicographie spontanée et militante dans les journaux de tranchées</i>	281
Michele De Gioia :	
<i>Le lexique-grammaire. Introduction à la méthode</i>	299
Maria Colombo Timelli :	
<i>Guillaume de Palerne en prose (1530 env.) : lexique, locutions, images</i>	311
Pierluigi Ligas :	
<i>Le mot et l'idée de progrès dans la lexicographie et dans des textes français du XVI^e siècle</i>	323
Hélène Colombani Giaufret :	
<i>La pratique de la citation littéraire dans le Dictionnaire Universel de Furetière</i>	337
Annalisa Aruta Stampacchia :	
<i>Entre corps à baleine et paniers : l'art de s'habiller dans les traités et dictionnaires au XVIII^e siècle</i>	351
Maria Teresa Zanola :	
<i>Les mots de l'artificiel au XVIII^e siècle, entre évocation et nomination</i>	367
Graziano Benelli :	
<i>Nègre e noir : dall'antico francese a Pierre Larousse</i>	377

Chiara Molinari :
Dynamiques d'hybridation linguistiques et culturelles dans quelques outils lexicographiques 391

Michela Murano :
Premières images, premiers mots : les ouvrages prédictionnaires de FLE en Italie dans les années 1990 403

La société mot pour mot

Sonia Branca-Rosoff, Émilie Née :
Interroger les usages d'un mot-notion à partir de la base Frantext : l'exemple de public au 16^e siècle 421

Nadine Celotti :
Des discours sur la société dans les dictionnaires de langue (française de France) 437

Chiara Preite :
Dictionnaires Internet et vulgarisation des termes de la crise économique et financière 449

Pascale Janot :
Quand crise financière rime avec folie : la métaphore de la folie dans le récit journalistique sur la crise 465

Daniela Virone :
La formule « mariage pour tous » dans la presse 481

Le jeu des images et des mots

Gabriella Bosco :
Au sujet d'Allégorie 499

Leo Schena :
Le jeu rhétorique dans les affiches de Luigi Castiglioni « le Milanais » 507

Mirella Conenna, Sara Vecchiato :
Dimension figurative des termes de la médiation 521

Marie-France Merger :

Les titres des planches de quelques albums de la série Titeuf et leurs équivalents en italien 539

Catia Nannoni :

La bande dessinée Titeuf en Italie ou comment traduire le titeufien 551

Elisa Bricco :

Un exemple de transmédiatité contemporaine : l'adaptation en bande dessinée 567

Laura Santone :

Le parfum et sa griffe : stratégies de séduction publicitaire 581

Michèle Gellereau :

Quand l'objet exposé devient le médiateur : l'expérience de visite d'un dispositif interactif 593

Florence Andreacola :

Un air d'Italie : une exposition participative dans la vie du visiteur 601

Mots et silences en scène

Françoise Rigat :

Dans les textes expographiques, l'épaisseur des silences 617

Paola Paissa :

Langage et anti-langage à « l'ère du soupçon » : autour de la pièce radiophonique Le silence de Nathalie Sarraute 641

Cristina Trincherio :

« Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire » : le(s) silence(s) dans le théâtre de Jean-Jacques Bernard 655

Jean-Paul Dufiet :

L'humour et la Shoah dans le théâtre de Jean-Claude Grumberg 667

Franca Bruera :

Orphée, ou la fin des grands récits mythiques 681

Le fin mot de l'histoire

Valeria Sperti :
Images et paroles d'un rendez-vous manqué : L'Africain de J.-M. G. Le Clézio 693

Pierangela Adinolfi :
« Une jonquille était fleurie » : l'idée de bonheur chez Étienne Pivert de Senancour 705

Bernard Gallina :
Un polygraphe de la fin du XIX^e siècle, Jules Vallès 715

Les bons mots font les bons élèves

Marie-Christine Jullion :
Et... Buvons à la santé du roi de France ! Politiques linguistiques en France dans la dernière partie du XX^e siècle (1970-2000) 727

Valerio Magrelli :
Dalla maledizione di Babele alla Pentecoste consumistica 739

Danielle Londei :
Quelques bonnes raisons de définir et historiciser le champ du FLE 743

Domenica Iaria :
Quelques notes sur la phraséodidactique à l'Université 755

Rosa Cetro :
Mise en place d'un dispositif de FOAD destiné à un public ciblé : l'exemple d'un blog de FLE à l'usage de professionnels en relations internationales 767

Poèmes pour Mariagrazia

Ruggero Druetta :
Sur l'air du Duo des Fleurs : invitation au voyage au cœur des mots 783

Joëlle Gardes Tamine :
Presqu'une vie 785

Table des illustrations

787

Bibliographie des travaux de Mariagrazia Margarito

801

Présentation

Maria Grazia Margarito représente un point de repère fondamental pour les études de langue et linguistique française en Italie : sa carrière académique et scientifique coïncide, en effet, avec l'essor et le développement de ce domaine, à partir de 1980 jusqu'à nos jours. Du rôle central de sa personnalité font preuve la brève biographie professionnelle dont nous allons résumer ci-dessous les données essentielles et la bibliographie de ses travaux, que l'on peut consulter à la fin de ce volume. La réponse enthousiaste de nos collègues à l'initiative de ce recueil en est cependant la confirmation la meilleure.

Diplômée à l'Université de Turin, Mariagrazia obtient son doctorat de 3^{ème} cycle en Linguistique française à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle en 1981, avec une thèse intitulée *Un discours détourné sur la didactique des langues : lecture de Roland Barthes*, sous la direction de Robert Galisson. Devenue Professeur des universités en 1986, elle est titulaire d'une chaire de Langue française auprès de la Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori de l'Université de Trieste, de 1986 à 1989. À partir de 1989, elle travaille à l'Université de Turin, où elle restera jusqu'à la fin de sa carrière, enseignant d'abord à la Faculté des Sciences de la formation (1989-1997) ensuite à la Faculté des Langues et des Littératures étrangères, qui en 2012 s'est transformée en Département des Langues, des Littératures étrangères et des Cultures modernes.

Le sens des responsabilités scientifiques, l'attachement aux valeurs culturelles de la recherche scientifique, ainsi que la forte implication sur le plan pédagogique dans la formation des étudiants et des chercheurs caractérisent la carrière universitaire singulièrement riche de Mariagrazia.

Dans le cadre de la formation de 3^{ème} cycle, elle a considérablement contribué au développement de la linguistique française en Italie en créant, en 1996, avec plusieurs collègues des Universités de Turin, de Trieste, de Gênes et de l'Université Catholique de Milan, le premier Doctorat de recherche en Linguistique française. Ce doctorat siège, dans un premier temps (1996-1999), à la Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori de l'Université de Trieste et, ensuite, à l'Université de Brescia (2000-2012). Fortement impliquée dans les activités de l'école doctorale, Mariagrazia œuvre à la vitalité, au développement, à la renommée de cette institution universitaire en promouvant, avec d'autres membres du Collège doctoral, des accords fructueux avec de prestigieuses

universités françaises (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris 7- Denis Diderot, Paris X-Nanterre, Université Paul Verlaine de Metz), et en organisant plusieurs séminaires et journées d'étude avec des linguistes à la renommée internationale, avec qui elle a tissé des relations et des amitiés durables et fortes. De 1996 à 2012, elle encadre de nombreuses thèses de doctorat, à la fois nationales, en cotutelle et binationales, et motive bien des thésards et des étudiants à la recherche linguistique. Dans les mêmes années, elle est également membre de nombreuses commissions des Thèses de Doctorat de l'Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle.

Son engagement remarquable dans l'enseignement supérieur italien lui permet aussi d'assumer des responsabilités de gestion, tant au niveau local (dans les années 1990, elle est Directrice du Département des Sciences du Langage de l'Université de Turin) qu'au niveau national. En 2012, elle est élue à l'unanimité Présidente de la Société Universitaire des Études de Langues et Littératures françaises en Italie (SUSLLF), avec un second mandat pour les années 2014-2016.

En tant que chercheuse, elle s'intéresse dès le début de sa carrière à l'analyse linguistique, tant en lexicologie qu'en lexicographie françaises, privilégiant l'approche synchronique, alors moins pratiquée en Italie. En particulier, elle collabore activement à la réalisation de *l'Observatoire du français contemporain*, lancé dès 1979 par Robert Galisson à l'Université de Turin et dirigé par Marcella Deslex, son ancienne professeur.

Parallèlement, elle s'intéresse à l'analyse des discours ordinaires, se consacrant en priorité à la communication verbo-iconique, c'est-à-dire à ces textes hybrides articulant images et textes que sont les bandes dessinées, les affiches publicitaires, les catalogues des ventes par correspondance. Elle s'occupe également de stéréotypie et de stéréotypes dans les guides touristiques de l'Italie publiés en France, les guides des centres de Thalassothérapie français, donnant ainsi un nouvel essor aux recherches sur la communication touristique.

Spécialiste reconnue au niveau international dans ces domaines, elle figure dans les comités scientifiques de nombreuses revues de linguistique française, parmi lesquelles on peut mentionner *Études de linguistique appliquée* et *Le Français aujourd'hui*. En outre, elle est membre de sociétés scientifiques à la réputation bien établie, telles que la Société de Linguistique de Paris.

Les projets scientifiques qu'elle coordonne durant ces dix dernières années offrent un vaste panorama de ses axes de recherche et attestent la richesse et la portée de ses travaux dans l'étude de la langue et de la linguistique française, y compris dans ses rapports avec la langue italienne. En 1998, le projet PRIN (Progetto di Rilevante Interesse Nazionale) intitulé *Lingua francese : oralità nella parola e nella scrittura* s'interroge sur les nouveaux rapports oral/écrit et sur leurs contaminations. En 2000, le projet PRIN intitulé *Strategie della comunicazione*

e multimedialità : lettura della pubblicità ramène au centre du débat quelques mythologies barthésiennes, suggérant de nouveaux itinéraires de lecture des affiches publicitaires dans une optique rhétorique et argumentative. En 2004-2006, le projet *Musées et communication en langue(s) étrangère(s) – français italien*, développé dans le cadre du Doctorat en Linguistique française, en collaboration avec l'Université de Grenoble, reçoit le soutien de l'Université italo-française/Université franco-italienne et élargit l'étude des textes verbo-iconiques aux textes dans l'exposition, encore peu explorés dans la recherche universitaire en Italie. En 2006-2007, le projet européen sur la plateforme virtuelle GALANET pour l'approfondissement des études relatives à l'*Intercompréhension entre les langues néolatines* lui permet d'expérimenter avec ses étudiants un outil original de formation pour l'apprentissage de l'intercompréhension. En 2007, le projet PRIN *Culture e istituzioni a confronto nella comunicazione turistica* met au premier plan le thème transversal de la communication touristique, à la lumière des échanges possibles entre les langues, les cultures et les institutions, saisis dans « l'incessante preoccupazione di leggere, di interpretare, di interagire sull'esistente, mettendo in discussione le cosiddette evidenze di una doxa imperante »¹, une affirmation qui nous semble bien résumer le long chemin parcouru par Mariagrazia au cours d'une activité académique d'une grande rigueur intellectuelle.

La richesse et la variété de ses intérêts scientifiques se reflètent largement dans le recueil d'études que nous avons le plaisir d'offrir à notre collègue. L'*amour des mots*, qui a profondément marqué sa vie et sa carrière professionnelle est décliné de façon si multiforme dans ce volume, qu'il en constitue le véritable fil rouge, au-delà des regroupements thématiques ou méthodologiques s'y croisant sans cesse. Cependant, dans la répartition des articles autant que dans cette brève présentation, nous avons essayé de ramener les multiples facettes thématiques et les différentes approches se déployant autour des mots à quelques points d'intérêt majeurs.

Les deux premières contributions sont consacrées au mot lorsqu'il se met lui-même en scène, dans le séduisant phénomène de l'autonymie. Le sujet est traité sur le ton badin, et pourtant instructif, de l'apologue scientifique (KLEIBER), ou sur le registre plus sérieux de la description des formes qu'acquiert la modalisation autonymique dans le discours de vulgarisation scientifique en ligne (REBOULTOURÉ).

¹ « dans le souci constant de lire, d'interpréter, d'interagir sur l'existant, mettant en cause les soi-disant évidences d'une doxa qui règne partout » (Mariagrazia Margarito, 2011, « Presentazione », *La comunicazione turistica*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 7-15, p. 15).

Les deux articles suivants dévoilent, en revanche, le chatolement sonore de la langue, décrivant les associations imprévisibles, voire les véritables jeux que permet à l'oral la matière phonique (GALAZZI), ou les liens de solidarité que la parole peut établir avec la prosodie et le geste, dans ces situations communicatives cruciales que représentent les « saillances » (DRUETTA).

Une série d'études est ensuite réservée au vaste et fascinant domaine des migrations des mots d'une langue à l'autre, ainsi qu'aux activités et pratiques de la médiation, de la traduction et de l'interprétariat. Se côtoient ici des contributions portant sur des questions fort problématiques, comme les transformations, dans des contextes linguistico-culturels différents, des mots *schaudern* et *tremblement* face à l'effort du dire (BATTAGLIA) ; la synonymie, traquée et mise à l'épreuve dans la pratique de la traduction d'exemples littéraires et notamment poétiques (ADAMO) ; les impasses de l'activité de l'interprétariat, face à un phénomène éminemment « culturel » comme les formes nominales d'adresse en situation d'interprétation simultanée en absence (FALBO) ; les problèmes que pose le repérage d'un équivalent traductif des métaphores terminologiques, tout particulièrement dans le domaine de l'économie et de la finance (ROSSI), les difficultés de traduction du réseau lexical entourant un mot et une notion aussi controversés que *décroissance* (RACCANELLO).

Une place à part, dans l'observation de la dimension interculturelle des mots, est accordée aux italianismes, qui ont depuis toujours fait l'objet d'observations passionnées et rigoureuses de la part de Mariagrazia. Sont donc répertoriés et interrogés, dans cette section : un certain nombre d'italianismes attestés en français québécois, suivant la section Québec de la Base de données lexicographique Panfrancophone et le dictionnaire *Usito* (BRANCAGLION) ; les croisements de gallicismes et d'italianismes dans le lexique contemporain de la mode (MATTIODA) ; la circulation, en italien, du mot *gourmandise*, à côté de ses possibles équivalents traductifs (REGGIANI) ; le va-et-vient, entre France et Italie, d'un terme gastronomique doué d'une forte charge culturelle partagée comme le *tiramisù/tiramisu* (MARCON) ; et, enfin, les effets de miroir d'un ensemble phraséologique plus vaste, puisant dans la culture alimentaire des deux pays (VITTOZ).

Un groupe d'articles, par la suite, s'occupe du lexique du tourisme et des activités physiques et sportives, un autre terrain que Mariagrazia a largement contribué à défricher. Si les échos des dénominations gastronomiques résonnent encore dans les guides touristiques de la Sardaigne en italien et en français (DEVILLA), les expressions de l'émotion sont au centre des slogans touristiques invitant au dépaysement et à la découverte (SPAGNA), tout comme les mots du ressourcement et du bien-être sont au cœur de la communication touristique relative au thermalisme (BATTTEL). Dans ce domaine, deux activités se situent à mi-chemin entre le physique et le spirituel : l'une est la marche à pied, que

Mariagrazia a longuement pratiquée, lui consacrant aussi des réflexions qui trouvent ici un prolongement (PAVEAU) ; l'autre est le tourisme de mémoire qui, grâce aux Guides Michelin des champs de bataille, contribue à construire, sur les traces des poilus, l'enjeu identitaire d'une culture de la commémoration (KOTTELAT).

Conformément aux voies privilégiées de la production scientifique de Mariagrazia, la section consacrée au lexique et à la lexicographie se taille la part du lion : le premier article de cette section, dédié au phénomène de la « lexicographie spontanée », tel qu'il s'exprime dans les journaux de tranchées écrits par (et pour) les poilus (VICARI), est suivi d'une réflexion portant sur des questions de méthode relatives à une des approches lexicales les plus systématiques de l'époque contemporaine, à savoir le lexique-grammaire (DE GIOIA). Vient ensuite une série d'études de lexicologie et lexicographie diachronique, comprenant des remarques lexicales et phraséologiques autour de la version en prose, au XVI^e siècle, de *Guillaume de Palerme* par Pierre Durand (COLOMBO TIMELLI) ; une réflexion sur l'emploi et le traitement lexicographique du mot *progrès*, à l'époque de son apparition en langue française, au XVI^e siècle (LIGAS) ; des considérations sur les facettes multiples et polyphoniques que déploient les « citations littéraires » dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière (COLOMBANI GIAUFRET) ; une revue des termes de la mode et de l'habillement, glanés dans les dictionnaires et traités du XVIII^e siècle (ARUTA STAMPACCHIA) ; des observations concernant les connotations positives liées au monde des machines et de la technique et au réseau lexical de l'*artificiel* au XVIII^e siècle (ZANOLA) ; enfin, un aperçu du traitement lexicographique du couple de mots *nègre/noir*, à partir du Nicot jusqu'aux grands dictionnaires du XIX^e siècle (BENELLI). Les deux derniers articles de cette section nous ramènent, par contre, à l'époque contemporaine et à la dimension interculturelle : le premier concerne le lexique de l'alimentation et de la nourriture, puisé principalement dans la *Base de données lexicographiques Panfrancophone* (MOLINARI) ; le deuxième traite des dispositifs didactiques et iconiques dans la « production prédictionnaire », destinée à l'apprentissage du FLE, en Italie, à l'âge préscolaire (MURANO).

Le groupe de contributions qui suit traite encore du lexique, observé dans des répertoires lexicographiques ou dans le discours, avec une attention marquée pour la relation des mots à la société. Une première étude a ainsi pour but d'illustrer les résultats de l'interrogation de la base de données Frantext autour du « mot-notion » *public*, dans les limites du XVI^e siècle (BRANCA-ROSOFF, NEE) ; la suivante revient aux dictionnaires de langue, pour mettre au jour certains « discours sur la société » qui se dégagent à différents niveaux du dispositif dictionnaire (CELOTTI) ; une autre interroge un certain nombre de dictionnaires en ligne, afin de rendre compte de la divulgation des termes relatifs

à la crise économique et financière (PREITE). Deux articles, enfin, prennent comme objet le discours médiatique : le premier creuse encore le domaine de la vulgarisation des termes de l'économie, illustrant le déploiement du réseau métaphorique de la maladie et notamment de la *folie* dans le discours journalistique ayant trait à la crise économique (JANOT) ; le deuxième examine la parution et la diffusion, à partir de 2011, de la formule *mariage pour tous*, dans le discours public français et dans la presse (VIRONE).

De nombreuses contributions nourrissent la section s'intéressant aux rapports du texte verbal avec le texte iconique, autre important volet du travail scientifique de Mariagrazia. La section s'ouvre avec une réflexion sur la réception individuelle de l'image et son évolution dans le temps (BOSCO), suivie d'une analyse des dispositifs rhétoriques déployés dans les affiches du peintre italo-français, fort apprécié en France, Luigi Castiglioni (SCHENA). Une contribution nous ramène à la thématique de la médiation interculturelle, illustrant le rôle des images en tant que supports à la terminologie spécifique de ce domaine (CONENNA, VECCHIATO). Trois articles se penchent sur la bande dessinée, revenant aux problèmes de la médiation et aux pratiques de la traduction : le premier commente un ensemble de solutions traductives pour les titres des planches dans la série *Titeuf* (MERGER) ; les deux suivants passent en revue les principaux problèmes dérivant de la traduction et de l'adaptation de la bande dessinée, l'un prenant encore comme objet un corpus tiré de *Titeuf* (NANNONI), l'autre examinant les problèmes de la transmédiatité et de la transécriture à l'époque contemporaine, envisagés dans une optique générale et dans le cas de la bande dessinée (BRICCO). Une autre étude se fonde, en revanche, sur le discours publicitaire, s'attachant à décrire les voies de la séduction, entre communication verbale et visuelle, dans les publicités des parfums féminins (SANTONE). Enfin, deux articles portent sur les relations des mots et des images dans les dispositifs de médiation des expositions : dans l'un, l'attention se concentre, à travers une étude de cas, sur l'objet exposé, lorsqu'il est doué d'un dispositif interactif et qu'il fait l'objet d'une « esthétisation » de la médiation (GELLEREAU) ; dans l'autre, ce sont les modalités de la participation du public à une exposition sur la présence des Italiens dans l'Isère, tant au niveau de la conception que de la réception-interprétation, qui sont envisagées dans le cadre des expériences grenobloises de « muséographie participative » (ANDREACOLA).

C'est encore le texte expographique qui inaugure la section suivante, touchant à la relation du silence et de la parole, sujet qui, à son tour, a retenu l'attention de Mariagrazia. Le premier article dresse ainsi une typologie des silences et des non-dits dans le dispositif communicationnel de différentes expositions (RIGAT), alors que les deux suivants concernent la représentation du silence au théâtre : le premier analyse la dramatisation d'un silence conversationnel dans une pièce de Nathalie Sarraute, à l'origine destinée à la radio (PAISSA), le deuxième traite de

la fonction allusive du rapport du silence et de la parole dans le théâtre de « l'inexprimé » de Jean-Jacques Bernard (TRINCHERO). Le théâtre forme également l'objet des deux contributions successives, s'occupant, l'une, de démontrer comment le comique, puisant dans l'humour juif, devient possible même dans la représentation de la Shoah, dans l'écriture dramaturgique de Jean-Claude Grunberg (DUFLET) ; l'autre, de rendre compte d'une tentative de récupération de la parole et de la mémoire collective, grâce à la pièce *Le Visage d'Orphée* d'Olivier Py (BRUERA).

Une brève incursion dans le domaine de la parole littéraire est assurée par les trois études de la section suivante, qui analysent : la reconstruction fragmentée de la figure paternelle chez Le Clézio, fondée sur un répertoire labile de bribes de souvenirs et d'images (SPERTI), l'idée du bonheur chez Senancour, dans un univers marqué par la perception des analogies universelles et par la faculté d'imagination (ADINOLFI), la centralité de l'expérience de la Commune, reconnue comme un véritable « centre de gravité », dans différentes compositions de Jules Vallès (GALLINA).

Enfin, un groupe de quatre contributions concerne le rôle des institutions, en France et en Italie, ainsi que la didactique du FLE au sein de l'université italienne, clôturant le recueil par un hommage à l'intense activité pédagogique et institutionnelle de Mariagrazia. La réflexion sur les politiques linguistiques françaises dans les trente dernières années du XX^e siècle, face à l'emprise de l'anglais (JULLION) est ainsi suivie d'une divagation, mi-sérieuse mi-ironique, sur la diffusion de l'anglais en Europe (MAGRELLI) et d'un ensemble de considérations sur le domaine du FLE et sur les possibilités de son historicisation (LONDEI). Le recueil s'achève avec deux contributions portant directement sur la pratique de l'enseignement du FLE à l'université, l'une consacrée à l'apprentissage de la phraséologie et des locutions figées, considérées dans le cadre de la « phraséodidactique » (IARIA) et la dernière illustrant, à travers un exemple concret, les avantages et les limites d'un dispositif de FOAD (Formation Ouverte à Distance), issu d'une des voies les plus récentes des TICE (Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Éducation) (CETRO).

Avant de conclure cette brève introduction, trois compositions sont encore à mentionner, qui se situent au début et à la fin du volume, rendant hommage à Mariagrazia, ainsi qu'à *l'amour des mots*, par des voies originales : en ouverture, c'est le souvenir reconnaissant de la professeur de Mariagrazia, Marcella Deslex, qui a voulu dédier une lettre à son ancienne étudiante ; à la fin du volume, il s'agit des poèmes que lui offrent Ruggero Druetta, filant le thème des mots sur l'air du duo du troisième acte de l'opéra *Lakmé*, et Joëlle Gardes-Tamine, dont le poème imagine les mots dessinant « un arc-en-ciel par-dessus les Alpes », « un arc-en-ciel d'amitié ».

Or, c'est bien dans le cadre bariolé de cet « arc-en-ciel » que nous voudrions inscrire notre recueil. Dans la richesse de ses différentes articulations, il couvre les moments et les centres d'intérêt majeurs de l'activité académique et scientifique de Mariagrazia, offrant, en même temps, un panorama de la recherche italienne dans le domaine de la « francesistica ». C'est en effet au rayonnement de ce domaine que Mariagrazia s'est dévouée tout au long de sa carrière et notamment au cours de ces dernières années, dans la fonction de Présidente de la SUSLLF, qu'elle a remplie en faisant preuve d'une compétence, d'une sagesse et d'une générosité admirables.

Il ne nous reste qu'à souhaiter donc, en conclusion, à tout lecteur et principalement à cet « architecte » qu'est Mariagrazia elle-même, d'éprouver, à l'écoute de ces « chorales » et en suivant les enlacements et les errements thématiques de cet ouvrage, tout le plaisir de l'exploration et de la découverte que seule recèle notre activité préférée à tous : à savoir, justement, la lecture.

Paola Paissa, Françoise Rigat, Marie-Berthe Vittoz

Outre les membres du Comité Scientifique (Ruggero Druetta, Patricia Kottelat, Maria Margherita Mattioda), nous tenons à remercier tous les collègues et amis qui nous ont aidés dans le travail de relecture des textes.

Pour la couverture, pour la photo de Mariagrazia et pour son aide amicale, un remerciement particulier est adressé à Nicole Serna.

Marcella Deslex

Cara Mariagrazia,

questo non è un contributo « accademico », ma vuol essere un ringraziamento per essermi stata accanto per tanti anni e avermi sostenuta nel voler dare finalmente l'importanza che merita alla lingua, che non è un semplice supporto allo studio della letteratura, ma ha il suo ambito nel campo scientifico oltretutto didattico (penso alla semantica, la lessicologia, la lessicografia, lo studio diacronico).

Ciò è stato compreso negli ultimi anni anche in alto loco, dove si è incominciato a distinguere la « Lingua » dalla « Letteratura » nei piani di studio prima e poi nei raggruppamenti disciplinari stabiliti dal Ministero.

Quando ero studentessa (moltissimi anni fa !) non c'era nessun esame scritto di lingua e nessuna prova orale. Poi piano piano, le cose sono cambiate, l'esame è consistito in qualche dettato e all'orale si facevano leggere alcune righe di un autore classico, chiedendone la traduzione (scoprendo magari che « le suffrage universel » di Montesquieu diventava « le preghiere per i morti »). Poi sono nate le classi di lingua con l'ausilio del laboratorio linguistico e dei lettori di lingua madre.

Ti ho conosciuta, Mariagrazia, quando seguivi da studentessa il mio corso di grammatica e mi consegnavi un « compito a casa » sempre senza il minimo errore, tanto che mi stupivo che tu venissi a lezione, specie quando ho scoperto che eri una perfetta bilingue. Appena ti sei laureata, ho avuto l'opportunità di sceglierti come assistente, l'unica in lingua. Avevo proprio bisogno di una persona come te, creativa, sempre disponibile, infaticabile. Tanto più che in quegli anni è calato dalla Sorbona il professor Robert Galisson per coinvolgerci nella ricerca dei neologismi nella stampa francese e per darci le istruzioni nella preparazione delle schede da mandare al suo « Observatoire du Français Contemporain » a cui fino ad allora partecipavano soltanto i nativi francesi. Lo accogliemmo con entusiasmo. Tu sei poi andata dal professor Robert Galisson per preparare la tua *thèse de doctorat*, e io ricevetti da lui un giudizio su di te altamente positivo : si felicitava con me per aver scoperto « un oiseau rare ».

E poi che dire di tanti tuoi contributi in vari campi, sempre intelligenti e originali, sì da meritare di vincere il concorso di professore ordinario e di ricoprire una cattedra di « Linguistica francese », la prima in Italia, almeno credo.

Senza di te non sarei stata in grado di far fronte a tanti impegni e così ancora una volta ti dico « grazie, grazie ».

Marcella

Des mots au miroir

Georges Kleiber
Université de Strasbourg Institut d'Études Avancées
LILPA EA 1339/*Scolia*
kleiber@unistra.fr

Petite fable sémiotique ou Comment sont nés les autonymes

À Mariagrazia Margarito, en amical écho-écot

C'est l'histoire d'un petit signifiant. D'un petit signifiant esseulé et perdu, parce que, dans un virage discursivo-phrastique délicat pris à trop grande vitesse élocutive, son signifié a été propulsé hors signe et est décédé sur le champ. Mais un sens qui meurt, c'est aussi un signifiant qui ne peut plus vivre et donc notre petit signifiant, afin de pouvoir continuer à vivre sa petite vie tranquille de plurisyllabique signifiant, se mit intensément à la recherche d'un nouveau signifié pour prendre langue avec lui et survivre ainsi dans un nouveau signe. Mais où trouver ce partenaire ?

L'affaire ne doit pas être trop dure, se dit-il, en se rappelant les anciennes leçons sur l'arbitrarité du signe données au bord du lac de Genève, appelé aussi le lac des signes, par le garde forestier de la Grande Forêt des Symboles, un dénommé Pertinent de Saussure : « la relation entre le signifiant et le signifié est arbitraire ». Quoi de plus facile alors que de voler un signifié à un autre signifiant et de faire arbitrairement couple, c'est-à-dire signe, avec lui ? Il clopina donc vers la forêt de signes symboliques voisine et tenta sa chance du côté des ARBOR-symboles dont les feuilles étaient bruisantes de sens arbitraire. Il fit des bonds pour essayer d'attraper dans ses rets consonantiques ces libellules sémiques qui bougeaient avec les feuilles et faisaient entendre un ramage de sens des plus sémanticiens. Mais pas moyen, malgré des sauts répétés, d'attraper le moindre petit sème au vent. Il arracha bien des feuilles, mais s'aperçut qu'il arrachait en même temps leur signifiant et que le but de prélever uniquement le signifié était donc voué à l'échec. Lui revint alors en mémoire une autre leçon du garde forestier gardien de cette arborescente sémiologie : même s'il est arbitraire, le rapport Signifiant / Signifié est aussi nécessaire. *Sant* et *Sé* sont semblables au recto / verso d'une feuille. Arracher ou déchirer l'un, c'est arracher ou déchirer l'autre. Notre petit signifiant venait d'en faire cruellement l'expérience sur le terrain.

Il fit le deuil de tout sens symbolique et délaissa les arbres et leurs feuilles pour se rapprocher d'un sombre taillis de ronces, dont l'obscurité recélait un sens bien charnu, compact et opaque, autorisant par avance toutes les accommodations signifiantes et interprétatives. Il espérait bien arracher un petit morceau de sens salvateur à cette masse de signifié si obscure qu'aucun signifiant ne verrait qu'on lui a arraché un petit morceau de signifié. Mais dès qu'il toucha les ronces, celles-ci le saisirent par son postérieur vocalique et faillirent l'entraîner au cœur du taillis. Il eut toutes les peines du monde à se libérer de leurs griffes et prit les consonnes à son cou pour détaler à toute vitesse, retenant la nouvelle leçon linguistique qu'on venait de lui infliger : « on ne passe pas impunément de la transparence à l'opacité ». Même les sens opaques doivent signifier quelque chose, ou, dit autrement, doivent laisser transparaître quelque chose, c'est-à-dire doivent être, d'une certaine manière, *in fine* transparents. Mon Dieu, se dit notre petit signifiant, étonné de cette impertinente audace de raisonnement logique inattendue, ne voilà-t-il pas que je braconne le sens dans les apories ?

Prosodiquement un peu essoufflé par le rythme de sa fuite, il s'arrêta au début d'un sentier, sous un poteau indicateur, planté par des membres de la SNNS (Société Nord-Américaine des Néo-Randonneurs Sémioticiens), fondée au début du 20^e siècle par le Baden-Powell de la sémiotique, Charles S. Peirce, un véritable scout de la signification, dont la devise, reprise bien plus tard sur un *tempo* temporel par un président de la République Française, était « Il faut laisser du sens au sens ». Notre petit signifiant ne s'aperçut pas tout de suite que la pancarte fixée sur le poteau représentait une proie sémantique idéale : elle donnait le sens par la direction de sa flèche. Il suffisait donc d'arracher la pancarte et c'était dans la poche ! Il avait son sens ! Il arracha, cette fois-ci sans peine, la pancarte, mais en l'arrimant sur sa voyelle dorsale, il s'aperçut que son sens avait changé : la flèche indiquait une autre direction, c'est-à-dire un autre sens. Il tourna vers la droite et constata à nouveau que le sens n'était plus le même. Il comprit alors que le sens changeait avec le changement de direction de la flèche et qu'il y avait ainsi des sens qui n'avaient pas toujours le même sens. Comment cela était-il possible ? Des sens qui n'ont pas le même sens ! Encore un cul-de-sac ! Plutôt que de s'y engager avec un raisonnement aporétique hors de la portée de son pur être vocalico-consonantique, il prit la décision de se défaire de ce sens qui tourne et jeta la pancarte dans un fossé : il n'avait pas envie de devenir une girouette sémantique. Il mit par là même le sens indexical... à l'index.

Il se dit qu'il aurait peut-être plus de chance avec du sens iconique et se mit à la recherche de signes appartenant à cette expressive confrérie sémiotique. Il ne lui fut pas difficile d'en trouver, tant l'analogie est omniprésente dans la forêt des signes. Mais, à la première icône qu'il rencontra, il vit que son entreprise était vouée à l'échec, parce que le signifiant de l'icône figurait déjà celle de son signifié. Pour avoir iconiquement dans sa manche un tel signifié, il devrait donc

perdre sa figure et en prendre une nouvelle adaptée sur celle de son signifié. Or, il ne pouvait accepter de perdre ainsi la face et renoncer à être celui qu'il est. Plutôt que de commettre un délit de faciès, il abandonna toute idée de jouer à l'icône et, également, tout espoir de retrouver un jour un signifié.

Désespéré et épuisé par sa quête de sens, résigné à une mort sémiologique faute de compagnon sémantique, il s'assit sur le bord de la route et se recroquevilla, plaçant sa tête sur les genoux. Il revit, en attendant sa fin prochaine, les images de l'accident, la recherche d'un nouveau signifié et les échecs successifs encaissés. Lorsqu'il arriva à l'épisode de la pancarte, ce fut la révélation. Une image lui traversa soudainement l'esprit. La position de sa tête courbée sur ses genoux était jusqu'à un certain point analogue à celle de la flèche : sa tête désignait ses propres jambes comme la flèche indiquait le chemin à prendre. Or, sa tête et ses jambes, c'était lui-même ! Il pouvait donc se désigner, se représenter lui-même et redevenir signe avec un signifiant au sens réflexif, toujours transparent et toujours disponible. Nul besoin de chercher plus loin. Il tenait son signifié et un signifié d'une fidélité absolue qui ne lui ferait jamais défaut. Il sauta sur ses pieds et poussa un cri de joie, que l'on entend parfois encore aujourd'hui retentir dans le petit monde des sémioticiens, linguistes et philosophes du langage qui, eux, ont compris que notre petit signifiant venait, à son insu, de donner naissance à un nouveau type de signes qu'ils ont doctement appelés *autonymes* et sur lesquels ils continuent de se chamailler pour savoir qui en a la meilleure définition.

Nous n'entrerons pas dans ce débat et ne chercherons pas à vous raconter les péripéties qui émaillent les tentatives de cerner définitoirement ces serpents sémiotiques qui se mordent la queue. Notre histoire s'achève avec l'auto-sauvetage de notre petit signifiant et avec la morale qu'il convient d'en tirer :

On n'est jamais si bien servi que par soi-même

Sandrine Reboul-Touré
CLESTHIA Langage, systèmes, discours, EA 7345
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3
sandrine.reboul-toure@univ-paris3.fr

Montrer les mots

Lorsque nous écrivons, certains mots nous interpellent et il devient alors nécessaire de faire part de ce sentiment au lecteur. Montrer les mots. Ce geste typographique qui va se matérialiser par des guillemets ou par l'italique sur le papier est porteur d'une vaste palette d'informations graphiques, énonciatives et sémantiques. Ces marques naissent dans le contexte de l'imprimerie ; le *guillemet*, apparu en 1527¹, serait le diminutif de *Guillaume*, nom ou prénom de l'imprimeur qui fit cette invention et l'italique, dérivé de *Italia*, renvoie au caractère penché vers la droite inventé par le grand imprimeur helléniste de Venise², Tebaldo Manuzio (Aldo Manuce, 1449-1515).

L'analyse des discours de transmission des connaissances³ puis celle des discours de l'internet⁴ dans notre groupe de recherche du Cediscor⁵ permet de penser, aujourd'hui, une articulation entre ces deux pôles. S'interroger sur de nouveaux corpus comme les sites de vulgarisation scientifique ou les « blogs scientifiques »⁶ issus d'internet, c'est chercher à savoir si certains concepts de l'analyse du discours sont opérationnels ou s'ils doivent être revisités. Nous souhaiterions revenir, tout d'abord, sur les méandres linguistiques engendrés par ces signes typographiques ainsi que par d'autres marqueurs. Puis, nous voudrions montrer comment l'écriture numérique⁷ explore d'autres marques pour donner à

¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert.

² *Trésor de la langue française informatisé*.

³ BEACCO, MOIRAND 1995.

⁴ MOURLHON-DALLIES, RAKOTONOELINA, REBOUL-TOURÉ (éds) 2004.

⁵ Depuis 2014, le Cediscor, Centre de recherche sur les discours ordinaires et spécialisés, est au sein de l'équipe d'accueil EA 7345 *Clesthia*. Langage, systèmes, discours.

⁶ Le blog (ou blogue) est un « site internet animé par un individu ou une communauté qui s'exprime régulièrement dans un journal, des billets » (*Petit Robert* 2007).

⁷ Parfois présentée comme une révolution (RIEFFEL 2014).

voir le mot mais aussi pour conduire le lecteur au-delà de ce mot (ou de ces mots). Nous prendrons comme exemple des discours de vulgarisation scientifique qui sont présents sur des supports papier, sur des sites et sur des blogs afin d'identifier ce que peuvent indiquer les mots.

1. Un nouvel indice pour la modalisation autonymique

Le discours de vulgarisation⁸ peut être considéré comme un lieu hétérogène car il fait entendre le discours-source, celui des spécialistes et le discours-second exposé par le vulgarisateur :

Par le jeu combiné de ces diverses formes de va-et-vient entre deux discours dégageant dans certains textes une impression dérisoire ou vertigineuse « d'agitation de mots », comme on le dit de molécules ! – montrés dans leur mutuelle altérité, c'est un discours fondamentalement et explicitement hétérogène qui se constitue. (AUTHIER 1982 : 43)

On peut même retenir le concept d'hétérogénéité montrée avec des formes marquées comme celles des discours rapportés direct et indirect, des guillemets, des gloses (AUTHIER 1982). C'est aussi le lieu de la reformulation⁹ qui participe à l'altération des discours. Le décrochage sémantique se réalise autour des mots spécialisés et c'est par une reprise que le vulgarisateur cherche à expliquer certains aspects de la science. Comme nous l'avons signalé ci-dessus, la typographie participe à la monstration de l'hétérogénéité¹⁰. Une mise à distance est prise soit sur le mot d'un usage courant soit sur le mot spécialisé ; ci-dessous, « reptiles » est mis à distance car il doit être compréhensible pour le grand public mais pas exactement en adéquation avec ce que connaissent les spécialistes ; « graminées » apporte une information spécialisée nouvelle et laisse entendre la voix du spécialiste :

1. Cent millions d'années après les libellules géantes du Carbonifère, des « reptiles » volants, les ptérosaures sont les premiers vertébrés à conquérir les airs.

⁸ Les discours des transmissions des connaissances regroupent « toutes les formes de divulgation des discours-sources : diffusion, vulgarisation, formation, enseignement » (BEACCO, MOIRAND 1995 : 32).

⁹ PEYTARD 1993.

¹⁰ S'il existe des règles typographiques pour l'emploi des italiques, notamment pour pointer les mots d'une autre langue, la répartition entre italique et guillemets ne semble pas stabilisée.

2. Il y a 25 millions d'années, le développement des plantes herbacées, notamment les « graminées » entraînent l'apparition d'immenses prairies.¹¹

Aux guillemets peuvent s'ajouter l'oral avec une intonation particulière et parfois, une gestuelle avec un signe réalisé avec les mains et les doigts. Les guillemets et l'italique, ces signaux non-segmentables « déjouent la contrainte de la mono-linéarité verbale et réalisent, par superposition ou incorporation matérielle à la chaîne verbale, une coïncidence au plan du signifiant entre l'énonciation et son reflet opacifiant » (AUTHIER-REVUZ 1995 : 134).

Par ailleurs avec l'analyse du discours de transmission des connaissances, nous avons identifié, dans les années quatre-vingt¹², ce que nous pourrions appeler des « marqueurs de vulgarisation » comme *c'est-à-dire, ou, autrement dit, type de, genre de, sorte de*. En voici quelques exemples¹³ :

3. La chauve-souris et la musaraigne par exemple, pratiquent l'écholocation par ultrasons, c'est-à-dire à une fréquence supérieure à 20 000 Hz.

4. Le début des temps fossilifères : l'Ère primaire ou Paléozoïque.

5. On vient de découvrir que la portion la plus riche de leur langage [des éléphants] est hors d'atteinte de notre perception, car elle est faite d'infrasons, autrement dit de vibrations sonores de faible fréquence [...]

6. Le cœlacanthe (type de « poisson » à nageoire charnue vieux de plus de 400 millions d'années et dont certaines espèces vivent encore aujourd'hui)...

7. Comme si les éléphants possèdent là une sorte d'antenne, grâce à laquelle ils s'échangent des messages entendus et compris d'eux seuls.

La virgule, les parenthèses ou les tirets participent aussi à la reformulation :

8. La Pangée, unique masse continentale, se disloque et l'océan Atlantique se forme.

9. Les grottes et les gouffres (karsts) présents dans les sols calcaires de Bourgogne...

Ces marqueurs se combinent parfois avec les marques typographiques. Nous

¹¹ Ces exemples sont extraits de corpus issus de l'OCIM, *Office de coopération et d'information muséales* pour une intervention présentée à Dijon en décembre 2014 ainsi que d'articles.

¹² MORTUREUX 1982.

¹³ Corpus de l'OCIM.

constatons que la typographie comme les marqueurs linguistiques peuvent contribuer à ce dédoublement de l'énonciation qui se manifeste à l'intérieur d'un énoncé pour nous faire entendre la voix du scientifique et celle du vulgarisateur. Ces énoncés participent au fait autonymique relevant de la modalisation autonymique ; le mot (celui du spécialiste ou celui du vulgarisateur) joue son rôle habituel en renvoyant à son référent et en même temps, il renvoie à son propre signe. Pour Jacqueline Authier-Revuz (1995), « cette configuration de suspens réflexif du dire arrêté par des mots qui « ne vont plus de soi », est une entrée vraiment éclairante dans la discursivité en général. »

Ce dédoublement de l'énonciation détectable à l'intérieur d'un discours semble prendre aujourd'hui une troisième dimension, une profondeur offerte par le numérique qui permet d'explorer des énonciations sur plusieurs « couches » de discours. Un premier constat se situe au niveau graphique avec l'utilisation de la couleur et/ou du soulignement :

10. Quels sont les **neurones** responsables de ces comportements ? La mouche **drosophile** est un excellent **organisme modèle** pour répondre à de telles questions¹⁴.

11. Une des caractéristiques évolutives majeures des mammifères est le développement extraordinaire du **cortex cérébral**.¹⁵

Quand on passe la souris de l'ordinateur sur le mot qui invite à un retour sur lui-même (mot en gras dans l'exemple, en vert sur le site), une bulle apparaît avec une définition, bulle qui se dissipe dès que la souris n'est plus sur le mot. Par exemple pour « drosophile » et « cortex cérébral », on peut lire dans les bulles :

12. Une drosophile est un Insecte de l'ordre des Diptères, surnommée « mouche du vinaigre ». Le genre *Drosophila* comporte environ 400 espèces, retrouvées sur l'ensemble du globe...

13. Une grande partie de l'activité du cerveau se déroule dans une couche de substance grise de quelques millimètres d'épaisseur qui est située à sa surface : le cortex cérébral...

Une photographie est aussi présente et on peut encore en savoir plus. L'appel au lecteur se fait ici non par l'italique ou les guillemets mais par une couleur qui signale un lien hypertexte. Le mot est montré, c'est ici celui du spécialiste. Sa définition est donnée à part. Ce mode de renvoi n'est pas totalement neuf, il

¹⁴ Les mots mis en gras sont en vert sur la page du site de *Futura sciences*.

¹⁵ « Les microARNs, régulateurs de la migration des neurones », *Réflexions*, 19 juin 2014, site Web : http://reflexions.ulg.ac.be/cms/c_5236/fr/accueil

s'apparente à la note (se reporter en dehors de la phrase) et au glossaire (définition en fin d'ouvrage) mais avec le numérique, l'accès est facilité et immédiat. Le lecteur pourra faire ce détour ou bien l'éviter. Cette possibilité offerte par internet permet au rédacteur de ne pas reformuler dans son article mais sur une autre strate. Le dédoublement énonciatif semble se réaliser non plus dans le plan comme sur un support papier mais dans l'espace avec les profondeurs des différentes strates de discours.

Avec le discours numérique, la couleur est incorporée au mot et le soulignement est au-dessous de la ligne du mot. Les marqueurs linguistiques de reformulation se font plus rares. Le lien hypertexte est un nouveau signal de modalisation autonymique qui invite au retour sur le mot, retour qui se double d'une potentielle lecture sur une autre strate discursive : différentes énonciations se montrent et se superposent.

2. La « traçabilité » du discours

Quand les termes spécialisés se montrent par leur étrangeté formelle et/ou sémantique, ils peuvent donc être soulignés par le rédacteur. C'est un premier phénomène de distanciation autour des mots qui est au cœur de la vulgarisation scientifique. Cet incontournable de la vulgarisation s'accompagne aujourd'hui d'une pluralité des voix. Dans les années quatre-vingt, le vulgarisateur était considéré comme le « troisième homme » au sein d'un triangle dont les autres pôles étaient le scientifique et le lecteur. Nous avons alors constaté que le journaliste vulgarisateur prenait en charge l'ensemble de la découverte scientifique pour la reformuler. Puis, nous avons constaté que de nouvelles figures, au-delà de celle du spécialiste pouvaient intervenir, notamment quand une articulation entre sciences, médias et société étaient possibles avec, entre autres, les crises sanitaires. Ces nouvelles figures sont celles de l'expert, du politique et même du citoyen (CUSIN-BERCHE 2000). Avec l'intervention d'une palette élargie d'intervenants, il nous semble que le vulgarisateur voit son rôle modifié : il se présente comme un « chef d'orchestre discursif » (REBOUL-TOURÉ 2005) qui passe la parole à différents intervenants. Au niveau de l'analyse linguistique, on peut relever l'utilisation d'une large palette de formes.

Dès le début des années 2000, lors du colloque de Bruxelles sur *Le discours rapporté dans tous ses états* (2001), nous avons cherché à savoir si les propriétés offertes par le numérique pouvaient influencer la présentation du discours rapporté (REBOUL-TOURÉ 2004). Nous avons trouvé quelques exemples de « traçabilité »¹⁶ du discours rapporté, traçabilité réalisée grâce au lien hypertexte

¹⁶ Par glissement sémantique par rapport à la définition du Petit Robert 2007 : « Possibilité

donnant la possibilité de situer l'élément rapporté dans l'ensemble du discours cité (en cliquant sur le lien, on a accès à l'exposé) :

14. Au congrès de la FNOSAD à Colmar, en mai 1998, Madame Pham-Délègue de l'INRA, a fait un **exposé extrêmement intéressant** sur la relation plantes transgéniques – abeille et plus particulièrement sur le colza résistant à un insecte parasite. Le colza modifié fabrique une protéine qui perturbe le fonctionnement digestif du prédateur¹⁷.

Et de faire l'hypothèse du développement possible de ce lien hypertexte renvoyant à la « textualité » du discours rapporté. Aujourd'hui en effet, sur les sites et les blogs de vulgarisation scientifiques que nous analysons, cette pratique s'intensifie et on peut trouver des liens hypertextes sur différentes formes de discours rapportés comme la modalisation en discours second (selon X...) :

15. La présence d'allergènes d'arachides dans la poussière pourrait bien être responsable du développement des allergies, selon **une étude réalisée à Londres**.¹⁸

16. **C'est l'annonce du Jet Propulsion Laboratory**, qui insiste sur un détail: parmi ce millier d'exoplanètes, huit sont d'une taille similaire à celle de la Terre – moins de deux fois sa masse – et surtout orbitent dans la « zone d'habitabilité » de leur étoile.¹⁹

Ou encore, le lien hypertexte apparaît sur les verbes de parole :

17. *Notre temps écrit* « *Alerte à la pollution aux particules fines !* » et prend acte du fait que Paris n'est pas la ville la plus polluée de France en la matière, étant « devancée » par Marseille, Lille, Lyon, Nice, Grenoble et Lens-Douai. *Top santé souligne* « *Les particules fines augmentent le risque de décès* », alors que *Le Parisien rapporte* « *Pollution : l'interdiction des camions polluants reconduite en Haute-Savoie* »²⁰.

Le lien permet donc d'obtenir le discours source qui donne l'ensemble du cadre énonciatif du discours cité. Nous constatons que les formes sur lesquelles se pose

d'identifier l'origine et de reconstituer le parcours (d'un produit) depuis sa production jusqu'à sa diffusion.

¹⁷ http://www.beekeeping.com/articles/fr/transgenose_pons.htm

¹⁸ « Allergies : gare à la poussière d'arachides ! », 15 janvier 2015, *Agence science presse*, <http://www.sciencepresse.qc.ca/>

¹⁹ « Kepler a découvert 1000 exoplanètes », { *sciences2* }, S. Huet, 7 janvier 2015, <http://sciences.blogs.liberation.fr/home/>

²⁰ « Pollution de l'air dans Paris et maladies », *La science au XXI^e siècle*, collectif, 7 janvier 2015, <http://science21.blogs.courrierinternational.com/>

le lien hypertexte sont diverses et une typologie reste à construire. Au-delà de cette mise en abyme *ad libitum* concernant les discours rapportés, un autre phénomène linguistique nous paraît intéressant à relever, la démultiplication des discours.

3. Le « feuilletage » discursif

Une autre caractéristique technique du web 2.0. est celle du partage et cette possibilité va donner lieu à une démultiplication des discours. En effet, sur un site ou sur un blog scientifique, dès qu'un article est posté, les lecteurs peuvent y répondre dans la rubrique « commentaire ». Les réponses sont généralement adressées au rédacteur (qui peut répondre) :

18. *RuBisCO* dit : 21 octobre 2013 à 08 : 05

Excellent article, mais « anthocyanine » est le nom anglais, le nom français est seulement « anthocyanes ». Certains auteurs le traduisent par « anthocyanoside », histoire de montrer que c'est un hétéroside.

David dit : 21 octobre 2013 à 12 : 31

Mince alors. Voilà une erreur que je commets souvent ! Je lis des sources en anglais et je francise moi-même le nom des molécules sans vérifier !²¹

Des échanges peuvent aussi se faire entre les internautes eux-mêmes, laissant à l'écart le blogueur :

19. sam. 17 jan 2015 à 17:24:35 par Luc

« Si l'année prochaine le thermomètre terrestre baisse de 2 centièmes et si les sceptiques annoncent que le refroidissement est amorcé, que direz-vous ? »

Mon brave, apprenez à réfléchir en terme de tendance.²²

sam. 17 jan 2015 à 17:29:26 par Robert nomansland @

Arrêtez de dire n'importe quoi, vous ne pigez rien au problème. Est-ce que vous savez au moins ce que signifient les termes variabilité et tendance à long terme ?

Nous assistons alors à un discours feuilleté (REBOUL-TOURÉ à paraître) avec des locuteurs différents qui échangent sous formes d'interactions. Le lecteur devient rédacteur, il adresse ses remarques au concepteur du site mais aussi à l'ensemble des lecteurs.

²¹ *Science étonnante*, <https://sciencetonnante.wordpress.com/2013/10/21/la-chimie-de-lete-indien/>

²² Suite à un article de S. Huet sur {*sciences2*}.

Par ailleurs, le possible partage invite l'internaute à envoyer le discours de vulgarisation scientifique à des « amis » via des « boutons »²³ qui ont des logos spécifiques (Facebook, twitter, google+...). On voit bien que « cette époque de la communication qu'est la nôtre connaît surtout des mélanges de plus en plus accentués de textes, hybrides non seulement de par la présence à la fois d'images visuelles et de messages linguistiques, mais par l'imbrication multimédiale de systèmes sémiotiques variés » (MARGARITO 2005 : 133). Le discours original peut entrer dans une nouvelle circulation. Ainsi, le lecteur ne reste pas dans un rôle passif car il peut contribuer à des commentaires et à une circulation discursive généralisée :

Écrire, commenter, copier-coller, mixer, publier, partager ou échanger des photos, vidéos, liens et tag, sur des sites de présentation de soi et de ses univers relationnels, développer des expérimentations cartographiques ou de moblogging articulant le web et le mobile dans un « espace augmenté », la dimension massive de l'usage des technologies sociales est frappante. Ces dispositifs et agencements machiniques, ces pratiques et expérimentations forment désormais un continuum socio-technique appréhendé actuellement sous le terme discuté et discutée du web 2.0., désignant le deuxième âge d'internet et du Web et son tournant expressiviste. (ALLARD 2007)

On est au-delà de la polyphonie, du dédoublement de l'énonciation, du discours rapporté. On pourrait peut-être ici parler « d'hybridité discursive »²⁴ pour regrouper l'ensemble des discours qui sont en réseau autour d'un article original. Par ailleurs, pour Sophie Moirand (2014 : 144), ce concept permet d'intégrer la multimodalité de certaines productions ou interactions ainsi que la *technologie discursive* (PAVEAU 2013) qui produit des observables « qui ne sont plus seulement des éléments purement langagiers, mais des matières composites, métissées de social, de culturel, d'historique, etc. mais aussi de technologique. » (*idem*)

Montrer les mots devient presque indissociable de l'écriture sur internet. Comme le souligne Marie-Anne Paveau, l'internet et le web, « ne constituent pas de simples supports pour une production scripturale qui s'y transporterait, mais bien des environnements qui configurent structurellement les écritures de manière spécifique. » (PAVEAU 2013) Parmi ces mots montrés, nous avons aussi identifié

²³ Appelés « technosignes » par Marie-Anne Paveau (2013) : « J'appelle *technosigne* un élément iconique non verbal cliquable doté d'une fonction sémantico-discursive et relationnelle, du type bouton de partage ou like sur Facebook. »

²⁴ Concept proposé par Eija Suomela-Salmi et Yves Gambier (2011), concept qui pourrait être revisité et entrer dans le cadre de l'analyse du discours.

Références bibliographiques

- ALLARD, L., 2007, « Émergence des cultures expressives, d'internet au mobile », *Media Morphoses*, n. 21, p. 19-25.
- AUTHIER, J., 1982, « La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique », *Langue française*, n. 53, p. 34-47.
- AUTHIER-REVUZ, J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.
- AUTHIER-REVUZ, J., 1982, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive », *DRLAV*, n. 26, p. 91-151.
- BEACCO, J.-C., MOIRAND, S., 1995, « Autour des discours de transmission de connaissances », *Langages*, n. 117, p. 32-53.
- CUSIN-BERCHE, F. (éd.), 2000, *Les Carnets du Cediscor*, n. 6, « Rencontres discursives entre sciences et politique dans les médias ».
- Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, Le Robert.
- MARGARITO, M. (éd.), 2005, *Études de linguistique appliquée*, n. 138, « En accompagnement d'images ».
- MOIRAND, S., 2014, « Vers de nouvelles configurations discursives », *Les Carnets du Cediscor*, n. 12, p. 141-149.
- MORTUREUX, M.-F. (éd.), 1982, *Langue française*, n. 53, « La vulgarisation ».
- MOURLHON-DALLIES, F., RAKATONOELINA, F., REBOUL-TOURÉ, S., (éds), 2004, *Les carnets du Cediscor*, n. 8, « Les discours de l'internet ».
- PAVEAU, M.-A., 2013, « Ce qui s'écrit dans les univers numériques. Matières technolangagières et formes technodiscursives », preprint, *Itinéraires*, « Textualités numériques », <hal-00990029>.
- PEYTARD, J., 1993, « D'une sémiotique de l'altération », *Semen*, n. 8, <http://semen.revues.org/4182>.
- Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>
- REBOUL-TOURÉ, S., 2004, « Les discours autour de la science : un éventail de marques linguistiques pour le discours rapporté » in M. LOPEZ, S. MARNETTE, L. ROSIER

- (éds), *Le Discours rapporté dans tous ses états : question de frontières ?*, Paris, L'Harmattan, p. 362-372.
- REBOUL-TOURÉ, S., 2005, « Écrire la vulgarisation scientifique aujourd'hui », actes du colloque *Sciences, Médias et Société*, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH, publiés sur le site de l'ENS LSH de Lyon.
- REBOUL-TOURÉ, S., à paraître, « Les blogs scientifiques francophones sur internet : aux marges du discours de vulgarisation scientifique ? », CILF, *La linguistique française sans frontières : aux marges du discours*, Cadix.
- RIEFFEL, R., 2014, *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Folio.
- SUOMELA-SALMI, E., GAMBIER, Y. (éds), 2011, *Hybridité discursive et culturelle*, Paris, L'Harmattan.

De bouche à oreille

Enrica Galazzi
Università Cattolica di Milano
enrica.galazzi@unicatt.it

L'humour des sons : ap-prendre la parole en découvrant le plaisir des différences

La nature, en nous donnant deux oreilles et une seule langue,
ne nous dit-elle pas qu'il faut plus écouter que parler ?
(Plutarque, *Comment écouter*)

Le retour en force du son dans un univers que l'on croyait définitivement dominé par l'image, nous offre un heureux prétexte pour mettre l'accent sur le rôle crucial de l'écoute et de la perception de la variation sonore dans un itinéraire d'apprentissage des langues ¹ (HERZBERG 2014).

Après une longue domination du « standard », les accents, victimes d'un déni de reconnaissance tenace, prennent leur revanche et refont surface dans la société et dans les médias.²

Au seuil du troisième millénaire, certaines déclarations peuvent paraître surprenantes à ceux qui, comme nous, se sont formés à la vieille école du « standard natif » : « Il faudrait peut-être finir par admettre qu'il n'y a rien de répréhensible à avoir un accent allemand ou italien quand on parle français : l'essentiel est dans les enjeux de la communication » (CHARMEUX 2001 : 161)³.

¹ La lecture à voix haute connaît un grand retour, proposée par des acteurs mais aussi par des émissions à la radio, cf. France culture ; l'exposition « L'art et le son » à la fondation Prada de Venise ; un nouveau métier, le « designer sonore » très actif à l'Ircam.

² La prise en compte des français parlés dans la planète francophone est d'autant plus urgente que, suivant les données de l'Observatoire de la langue française (2014), plus de la moitié des locuteurs vivent hors de l'Hexagone. En 2050 les francophones devraient dépasser les 700 millions de personnes dont 85% en Afrique.

³ Nous ne souscrivons pas entièrement à l'affirmation de cette auteure lorsqu'elle écrit « Il n'y a pas de prononciation correcte, et l'on peut affirmer ici que le *Traité de Phonétique Corrective* de Pierre Léon, sur lequel nous avons tous plus ou moins planché, a fait beaucoup de mal dans les mentalités ! » (*ibid.*). L'idée/idéal d'une prononciation unique sur laquelle serait fondée l'unité de la nation remonte beaucoup plus loin; cf. GALAZZI, sous presse.

La stratégie du Baron de Nucingen nous en dit long sur le pouvoir pragmatique de la (non) maîtrise, vraie ou simulée, d'une langue étrangère (GALAZZI 1997 : 154-155).

Cette ouverture à la variation sonore et aux accents renoue avec une tradition d'il y a plus d'un siècle (GALAZZI 2002).

1. La caricature sonore comme outil didactique

Parmi les tours que les phonéticiens-pédagogues de la fin du XIX^{ème} siècle avaient dans leur sac pour favoriser la prise de conscience des bases articulatoires propres à une langue donnée, la caricature sonore de l'étranger parlant la langue maternelle des élèves avec l'accent et les distorsions typiques de chaque groupe linguistique était évoquée par Otto Jespersen dans son célèbre ouvrage *How to teach a foreign language* (1901).⁴

Il s'agissait d'acquérir par là le « cachet » particulier à chaque langue, les « nuances » entre des sons qui sont pourtant représentés par la même lettre dans différentes langues.

Les linguistes de l'époque, qui avaient baigné dans l'approche organo-génétique omniprésente dans la phonétique à ses débuts, étaient bien conscients des données articulatoires et de la mimique pharyngo-buccale :

Le polyglotte est comme le joueur d'harmonium, qui par un déplacement de son clavier donne à tous les sons qu'il exécute une valeur spéciale. Ce déplacement est bien sensible à la fatigue que l'on éprouve quand on vient de parler pendant un certain temps une langue dont on a peu l'habitude. Les organes ont été astreints à des positions nouvelles, supposant des efforts musculaires également nouveaux... Ceux qui veulent imiter une prononciation étrangère en parlant leur propre langue savent également qu'il leur suffit, pour obtenir l'effet cherché, de ce qu'on peut appeler une transposition phonétique ; la transposition faite, une même page de français donne l'impression d'être lue par un Anglais ou par un Allemand. (VENDRYES 1968 [1923] : 50)

Ces mêmes phonéticiens-linguistes qui ont été à bien des égards des précurseurs, ne pouvaient certes pas imaginer que la caricature sonore allait connaître une fortune énorme, non pas dans le domaine pédagogique⁵, mais grâce au développement du film parlant. L'accent de la langue maternelle (étranger ou

⁴ Pour les bases articulatoires telles que Jespersen les a illustrées, cf. le chapitre « Nationale Systematik » du *Lehrbuch der Phonetik* qui n'a pas manqué de provoquer quelques dérives.

⁵ Pour une expérience moderne d'emploi de la caricature sonore comme exercice d'auto-réflexion à l'Université Charles de Prague (Cf. FENCLOVA 1996).

provincial) que Rousselot se donnait tant de mal à effacer (il parlait de « vices » de prononciation)⁶ est amplement et sciemment exploité au cinéma en vue d'obtenir des effets de couleur locale, une touche d'exotisme (fonction décorative), pour évoquer une identité nationale (fonction informative), ou tout simplement pour obtenir des effets comiques à travers les distorsions phonétiques et prosodiques (fonction ludique).

2. Le cinéma « parlant » a des accents...

Le cinéma nous intéresse pour plusieurs raisons, car, comme la littérature, il abonde en personnages s'exprimant avec toutes sortes d'accents. À notre époque qui voit l'essor des corpus oraux (GADET 2013)⁷ fournissant une abondance inédite de matériaux sonores⁸, le cinéma offre de véritables archives de la prononciation, un panorama en diachronie courte, des témoignages précieux de son évolution tout au long du XX^e siècle. Mais ce n'est pas tout. La prononciation est un révélateur fiable de la provenance socioculturelle (Gabin) et de l'origine géographique (Fernandel) si bien qu'on pourrait s'appuyer sur les extraits de films pour une véritable étude socio-phonétique et diatopique du français.

Mais il y a plus. L'identité nationale passe par la voix⁹ et les maisons de doublage – parfaitement conscientes de l'impact de la voix sur l'imaginaire – s'en sont donné à cœur joie.¹⁰

Tout un éventail de films récents, tels que *l'Esquive*, *La journée de la jupe*, *Les Intouchables* et beaucoup d'autres qui ont connu un grand succès, illustrent

⁶ Il serait intéressant d'explorer les cours et méthodes d'*accent reduction* qui « font florès » aux États-Unis (BOULA DE MAREUÏL 2010 : 21).

⁷ Pour les corpus oraux, voir aussi les sites d'Ircom : <http://ircom.huma-num.fr/site/p.php?p=presentation>; d'ortolang : <http://www.ortolang.fr/index.php?page=presentation> et du projet Orfeo <http://www.projet-orfeo.fr/>.

⁸ Bien avant les méthodes d'enregistrement de la parole, pour un témoignage qui s'adresse aux yeux plus qu'à l'oreille ; cf. KOSCHWITZ 1893. Pour une vue d'ensemble sur la prononciation du français dans le monde d'aujourd'hui voir le site PFC (Phonologie du français contemporain) : <http://www.projet-pfc.net>.

⁹ L'impression auditive d'accent repose sur les variations d'articulation des phonèmes et des paramètres de mélodie, intensité, durée. Certaines prononciations fonctionnent comme des *shibboleths* permettant de reconnaître l'origine d'un locuteur. La source biblique du mot montre bien que la fonction identitaire et identificatrice des accents dépasse les frontières du temps et de l'espace (BOULA DE MAREUÏL 2010 : 35).

¹⁰ Voir à ce propos les considérations et les exemples dans FLEISCHER 2005.

la diversité sociale du français et plus particulièrement, une réalité linguistique, l'accent « de banlieue », qui a attiré l'attention des chercheurs (LAFONTAINE 1988 ; GENDRON 2007 ; FAGYAL 2010 ; GADET, PATERNOSTRO 2013)¹¹ tout comme la curiosité du grand public.

Le paysage sonore plurilingue dans lequel nous vivons est aujourd'hui très diversifié. Dans notre société multiculturelle, nous sommes en présence de locuteurs provenant des horizons les plus divers dotés d'un répertoire linguistique multiple aux sonorités dépaysantes pour les oreilles des autochtones, nouvelle source d'inspiration pour les artistes.

La mise en scène de personnages parlant une langue avec un accent étranger quel qu'il soit, par delà les informations sur le locuteur, peut sensibiliser à la variation et à la dynamique de la prononciation. Il s'agit d'un aspect important de la réflexion métalinguistique surtout pour un public d'apprenants étrangers qui, ne vivant pas en milieu francophone, ont tendance à intérioriser une image statique de la parole (par analogie avec la fixité de l'orthographe) (MOLINARI 2001 ; DETEY, DURAND, LAKS, LYCHE 2010).

3. D'hier à aujourd'hui... les média déchaînés

L'imitation de l'autre par la caricature des traits articulatoires ou des spécificités phonétiques (p.e. le « r » pour le français) connaît une riche tradition en France (GALAZZI, BOULAKIA 2012). De la tradition des chansonniers (Félix Mayol, Maurice Chevalier...) à la verve imitatoire des Grands Guignols, à l'inoubliable Thierry le Luron ; des Inconnus à Anne Roumanoff, sans oublier Raymond Devos... on ne saurait proposer une liste exhaustive.¹² Des accents régionaux aux plus exotiques : tout y passe, aucun n'est épargné.

À l'antenne de Beur FM – la radio de la diversité ! – qui s'adresse (en français) en priorité à des auditeurs d'origine maghrébine, les « r » sont chaudement roulés : « Beurrrr FM, la meilleurrre des radios ! ». Un ancrage à son origine, presque un trait distinctif qu'on ne se soucie guère de cacher.

Le stéréotype du noir inapte à prononcer le « R » est largement répandu depuis Tintin au Congo, dans les films, les bandes dessinées, les publicités.

¹¹ L'un des premiers témoignages de l'intérêt des linguistes face à l'émergence des générations issues de l'immigration (DABÈNE, BILLIEZ 1987) se trouve dans un magnifique ouvrage précurseur des études contemporaines (VERMES, BOUTET 1987).

¹² Rappelons également le sketches d'Élie Kakou mettant en scène le professeur d'anglais en soutane (*Le Monde* 2, juillet 2014 : 15).

Anne Roumanoff a créé des portraits inoubliables qui tirent souvent parti de l'articulation du R : la standardiste de l'Hôpital Saint-Joseph est incontestablement une créole francophone d'après son R très vocalisé qui sonne comme un W à l'initiale et dans les groupes consonantiques [wadjo], [gwo] (radio, gros), et disparaît devant consonne ou en finale tout en laissant un allongement compensatoire de la voyelle précédente : [pa :le] (parler).

Quelques traits phoniques saillants (présents ou absents) permettant à l'auditeur/spectateur de déceler la provenance du locuteur sont assez largement répandus et partagés dans l'imaginaire du public : la nasalité et la labialité pour le français, la pharyngalisation pour l'arabe, les consonnes liquides et la vibrante pour les asiatiques, l'attaque forte pour l'allemand, la diphtongaison pour l'anglo-américain, les glissements mélodiques pour l'italien, l'allongement vocalique... ont un pouvoir d'évocation certain et souvent un effet ludique (BINISTI, GASQUET-CYRUS 2003).

4. L'écrit pour appréhender l'oral : des jeux phonétiques pour les yeux

Face aux bizarreries de la langue française, Jorge Semprun résume bien notre réaction de locuteur façonné par l'écriture et par nos habitudes de prononciation en langue maternelle, lorsqu'il observe :

Il faut être tordu comme les Français le sont pour s'interdire de prononcer des lettres, et même des groupes de lettres, alors qu'elles sont bel et bien écrites, ou pour prononcer de la même façon des choses écrites différemment. (Jorge Semprun, *L'Algérie*, 1996 : 34)

Le continuum sonore du français est surprenant par ses éclipses (le « e » caduc, la liaison) autant que par ses spécificités sonores (notamment les alternances de timbres pour les voyelles moyennes, les séries des voyelles nasales et les voyelles antérieures labialisées).

Les pièges que les phénomènes « latents », intermittents – tout particulièrement la liaison – posent (non seulement aux étrangers mais à tous les français quel que soit leur niveau culturel) ont été observés depuis plus d'un siècle. On en trouve des traces à l'écrit : *Tôt-z-ou tard* (monologue théâtral de Max Le Gros, 1883) et à l'oral. Plusieurs linguistes ont noté les dérives de la liaison à l'oral. Paul Passy (1890 : 55) stigmatise la réalisation appelée par la suite Liaison sans enchaînement :

Rien de plus risible qu'une liaison faite mal à propos. *C'est une idée*, prononcé (sèt, unidé), fait croire qu'on a le hoquet. Un professeur prononçait des phrases comme : « *La première est excessivement facile* », en s'interrompant après est : *la première est*,

têxcessivement facile. La première fois que nous l'entendîmes, ce fut un éclat de rire général.

Sans oublier l'effet « zému », plutôt cocasse, dans l'anecdote de Marcel Cohen (1963 : 103-108 ; GALAZZI 1994 : 56).

La liaison est à l'origine d'accidents multiples et... inattendus. *Pourquoi ne faut-il pas donner trop à manger à un nain ?* interroge Paul Passy (1930). *Parce qu'on risque d'en faire /œnẽgra/*. Il n'y a pas que la santé qui est en jeu... (« un nain gras » ; mais aussi « un ingrat » !).

Le nombre réduit d'unités qui constituent le système phonologique des langues, fortement économique, aboutit à une multiplication des valeurs des séquences basiques qui se révèlent puissamment polyvalentes.¹³ L'homonymie diffuse, source de malentendus et d'ambiguïté, est un puissant réservoir de ressources (LEGUAY 2001).

Roman Jakobson (1966 : 33) signale que « La paronomase, confrontation sémantique de mots similaires du point de vue phonémique, indépendamment de toute connexion étymologique, joue un rôle considérable dans la vie du langage » et il continue : « C'est sur une apophonie vocalique que repose le titre-calembour d'un article de journal 'Force ou farce multilatérale' ? »

Le comique des sons et des mots, la présentation humoristique des faits et des choses de la vie selon des mécanismes ludiques qui font appel à la complicité du destinataire sont largement représentés dans la culture française (VECCHIATO 2013).

Tout comme les chansonniers et les poètes¹⁴, les publicitaires, atteints d'une sorte d'attraction paronymique fatale, se sont emparés depuis fort longtemps de ce pouvoir de suggestion des sons. Il suffit de rappeler des slogans célèbres tels que *Il n'y a que Maille qui m'aille* ou la marque de pâtes *Lustucru* (L'eusses-tu cru ?).

Le Canard enchaîné est sans aucun doute le champion de la paronomase et des jeux phoniques qui émaillent les titres de l'hebdomadaire satirique. Ces renvois de sonorités, fortement ancrés dans l'actualité et dans la tradition culturelle française, sont souvent particulièrement cryptiques pour les étrangers. Néanmoins, ils peuvent déclencher une prise de conscience salutaire et un effort gratifiant.

La une du 2 juillet 2014 allie par homophonie événements sportifs et politiques :

¹³ Cf., sur la répétition phonotactique et sa productivité lexicale en français, les exemples donnés par Bergounioux 2004, p. 108 et suivantes.

¹⁴ Un large éventail d'exemples tirés de la poésie française et francophone de tous les temps est proposé dans CORONA 1996.

Les Bleus en quarts de finale et Sarko en car de police !

Et encore

Drapeaux de chagrin (Marine Le Pen, le Mondial et les Français d'origine algérienne)
Hamon grand regret... (les déboires du ministre de l'Éducation)

Le titre du 11.04. 2012 se joue sur l'opposition labialisé/non labialisé

Le permis d'éconduire, au moins, c'est gratuit !

Tandis qu'à la une du *Monde* (13.06.2012), le regard de Plantu montre Martine Aubry et Cécile Duflot allant au secours de Ségolène Royal :

-Vous arrivez un peu tard !!

-Comment ça ? On arrive en pétard ?

Les deux derniers exemples rappellent sans équivoque l'opposition distinctive /ø/ vs /ə/ problématique pour les italophones qui ont tendance à confondre les deux voyelles par délabialisation de la deuxième.

L'imitation de la prononciation à l'anglaise transposée à l'écrit donne une sorte de transcription figurée dans cette publicité parue dans *Le Monde* :

*Beau
 J'allez
 To Calais
 TUES
 17
 November
 Beaujolais Day
 Calais
 begins with sea*

Seul le paratexte¹⁵ permet de retrouver l'accent britannique et de décoder ainsi la ruée depuis Dover à la découverte du Beaujolais nouveau.

L'homophonie diffuse est un régal pour le lecteur averti, mais elle demande un entraînement spécifique et une grande souplesse phonéto-phonologique qui passe autant par les yeux que par l'oreille.

Dans la publicité et dans la presse, la désambiguïsation se fait souvent par l'image, comme dans

¹⁵ En haut on peut lire en petits caractères « Dover/Calais over 100 crossings daily » et en dessous « P&O Stena Line, Seafrance & Hoverspeed ».

Mètre nageur où il n'est pas question d'un outil de mesure qui flotte ni d'un professionnel qui initie à la natation, mais d'un maillot de bain pour homme type Moorea de la marque française Vilebrequin (*M Le magazine du Monde*, 7 juin 2014 : 79).

Nous sommes de plus en plus dans une dynamique de contact de langues où l'alternance codique et la contamination ne semblent pas être acceptées allègrement :

Yes, I Cannes (Festival de Cannes, *M Le Magazine du Monde*, 18 mai 2013 : 118).

5. Pour terminer

La diversité est un sujet très actuel et incontournable auquel il faut faire face, y compris, et de plus en plus, en milieu professionnel (DETEY 2010).

Dans notre société globalisée, le répertoire des accents s'enrichit mais ils peuvent déclencher des évaluations négatives : comment faire évoluer notre imaginaire monolingue et ethnocentrique ?

L'histoire de la langue française nous apprend que les prononciations allogènes (les « accents »), les déformations, peuvent acquérir un prestige social, devenir une marque de distinction comme à l'époque des Francs où la prononciation de la classe dirigeante germanique imposa la norme (CERQUIGLINI 1995 : 15).

L'oreille finira sans doute par ne plus entendre les traits qui sont, aujourd'hui encore et trop souvent, stigmatisés (SZENDY 2001).

« Le flair se perd, l'ouïe s'oublie »... Il est urgent de contrer l'atrophie progressive qui atteint les organes réceptifs de l'enfant qui s'installe par la fréquentation d'une seule langue, pour que notre oreille capable, au départ, d'intégrer/interpréter/accueillir toutes sortes de variations/distorsions phonétiques ait gain de cause.

Dans l'enseignement, peut-on imaginer une prononciation de référence partagée, *un français global*¹⁶ qui ne serait plus strictement ancré dans le territoire hexagonal mais ouvert sur l'espace francophone mondial ? (DETEY, RACINE 2012)

Des initiatives multiples qui vont dans ce sens sont mises en œuvre par les médias et les institutions (GALAZZI 2005)¹⁷ : pourquoi l'enseignement du FLE ne s'engagerait-il pas dans cette mission éducative ?¹⁸

¹⁶ Nous nous inspirons d'un ouvrage venant des USA qui bouleverse l'approche littéraire : *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire* sous la direction de C. MCDONALD et S. RUBIN SULEIMAN 2014.

¹⁷ Pour se familiariser avec les accents, consulter le site du projet *Interphonologie du*

Si, comme le suggère Roland Barthes (1982), toute écoute est « une lecture dont les caractéristiques historiques – et culturelles – façonnent un rapport entre le sujet écoutant et l'objet écouté », nous préconisons l'accueil de l'accent de l'autre en espérant qu'il portera ses fruits.

Bibliographie

- BARTHES, R., 1982, « Écoute », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, p. 217-30.
- BERGOUNIOUX, G., 2004, *Le moyen de parler*, Lagrasse, Verdier.
- BINISTI, N., GASQUET-CYRUS, M., 2003, « Les accents de Marseille », in J. BILLIEZ & D. ROBILLARD (de) (éds), *Français : variation, représentations, pratiques. Cahiers du français contemporain*, 8, Lyon, ENS Éditions, p. 107-129.
- BOULA DE MAREUÏL, P., 2010, *D'où viennent les accents régionaux ?*, Paris, Le Pommier.
- CERQUIGLINI, B., 1995, *L'accent du souvenir*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CHARMEUX, É., 2001, « Le français de référence et la didactique du français », *Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain*, 27, 1-2, p.155-166.
- COHEN, M., 1963, « Vive zému ! », in *Nouveaux regards sur la langue française*, Paris, Éd. Sociales, p. 103-108.
- CORONA, R., 1996, *Les pitres de la langue*, Messina, Lippolis Editore.
- DABÈNE, L., BILLIEZ, J., « Le parler des jeunes issus de l'immigration », in VERMES, G., BOUTET J., 1987, p. 62-77.
- DETEY, S., DURAND, J., LAKS, B., LYCHE, C., 2010, *Les variétés du français parlé dans l'espace francophone. Ressources pour l'enseignement*, Paris, Ophrys.
- DETEY, S., RACINE, I., 2012, « Les apprenants de français face aux normes de prononciation : quelle(s) entrée(s) pour quelle(s) sortie(s) ? », *Revue française de linguistique appliquée*, 17/1, p. 81-96.

français contemporain <http://cblle.tufts.ac.jp/ipfc/>. Voir également les initiatives de la Cité des Sciences et de l'Université de Genève aux adresses suivantes :

<http://www.cite-sciences.fr/fr/a-visiter/expositions-temporaires/la-voix/exposition-la-voix-jeux.php#view>

<http://www.unige.ch/accents/>.

¹⁸ Il faudrait sans doute, intensifier une pédagogie de l'écoute encore trop rare, dont l'importance n'avait pas échappé à Plutarque, auteur du magnifique *Comment écouter* (traduction française de Pierre MARÉCHAUX, 1995) « La vue, le toucher et le goût font éprouver à l'âme des troubles et des frayeurs moins violentes que celles que lui causent les sons et les bruits qui frappent les oreilles ; mais cet organe est encore plus fait pour la raison que pour les passions. » consulté en ligne <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/commentecouter1.htm>.

- DETEY, S., 2010, « Normes pédagogiques et corpus oraux en FLE : le curseur apprenabilité/acceptabilité et la variation phonético-phonologique dans l'espace francophone », in B. OLIVIER, I. SCHAFFNER, (éds), *Quel français enseigner ? La question de la norme dans l'enseignement/apprentissage*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, p. 155-168.
- FAGYAL, Z., 2010, *Accents de banlieue. Aspects prosodiques du français populaire en contact avec les langues de l'immigration*, Paris, L'Harmattan.
- FENCLOVA, M., 1996, « Imitation intuitive et entraînement conscient en phonétique », *Didactique des langues étrangères, didactique des langues maternelles : ruptures et/ou continuités ?*, *Les Cahiers de l'ASDIFLE*, septembre 1996, p. 238-242.
- FLEISCHER, A., 2005, *L'accent une langue fantôme*, Paris, Seuil.
- GADET, F., 2013, *Des corpus pour les français hors de France. Présentation de l'inventaire*. En ligne : http://www.dglflf.culture.gouv.fr/recherche/Intro_CorpusFHF_170313_2.pdf
- GADET, F., PATERNOSTRO, R., 2013, « Un accent multiculturel en région parisienne ? », *Repères DoRiF*. En ligne : http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?dorif_ezine=a4211572e6fb6bbc0755b986fe03ab91&art_id=94
- GALAZZI, E., 1994, « Il francese in Europa, tra cacofonia e polifonia. Riflessioni che l'Europa multilingue ispira ad una fonetista », *Atti del XIX Convegno della Società Universitaria degli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF) : Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, Saint-Vincent 6-9 mai 1993, Aoste, Imprimerie Valdôtaine, p. 45-62.
- GALAZZI, E., 1997, « (D)écrire la voix », in *Polyphonie pour Ivan Fonagy, Mélanges offerts à Ivan Fonagy*, Paris, L'Harmattan, p. 149-162.
- GALAZZI, E., 2002, *Le son à l'école. Phonétique et enseignement des langues en France à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles*, Brescia, La Scuola.
- GALAZZI, E., 2005, « Voix d'ici et d'ailleurs », in M. CALLARI GALLI, D. LONDEI, A. SONCINI-FRATTA (éds), *Il meticcio culturale. Luogo di creazione, di nuove identità o di conflitto ?*, Bologna, CLUEB, p. 93-102.
- GALAZZI, E., BOULAKIA, G., 2012, « L' « r » du temps », *Cahiers de Recherche de l'École doctorale en Linguistique française*, n. 6, Hommage à Camillo Marazza (a cura di M. Margarito e E. Galazzi) Milano, Lampi di Stampa, p. 135-150.
- GALAZZI, E., (sous presse), « La prononciation du français standard à l'épreuve du 3^e millénaire », *Actes du Colloque « En deçà et au-delà des confins : les variations linguistiques dans la culture française contemporaine »*, Ragusa 17-18 octobre 2013, *Repères-Dorif*.
- GENDRON, J.-D., 2007, *D'où vient l'accent des Québécois ? Et celui des Parisiens ? Contribution à l'histoire de la prononciation du français moderne*, Québec, PUL.
- HERZBERG, N., 2014, « La revanche du son », *Le monde*, 26 avril 2014.
- JAKOBSON, R., 1966, « À la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du langage*, Collection Diogène, Paris, Gallimard, p. 22-38.
- JESPERSEN, O., 1901/1904, *How to Teach a Foreign Language*, London, Swan Sonnenschein. [Traduction de *Sprogundervisning*, Copenhagen : Schuboteske Forlag.]
- JESPERSEN, O., 1904, *Lehrbuch der Phonetik*, Leipzig/Berlin, Teubner.
- KOSCHWITZ, E., 1893, *Les parlers parisiens d'après les témoignages de MM. De*

- Bornier, Coppé, A. Daudet, Desjardins, Got, d'Hulst, le P. Hyacinthe, Lecomte de Lisle, G. Paris, Renan, Rod, Sully Prudhomme, Zola et autres. *Anthologie phonétique*, Paris & Leipzig, Welter.
- LAFONTAINE, D., 1988, « Le parfum et la couleur des accents », *Le français moderne*, n. 56, p. 60-73.
- LEGUAY, T., 2001, *Dans quel état j'erre? Trésors de l'omophonie*, Paris, Éditions Mots & Cie.
- MOLINARI, C., 2001, « Face à un accent étranger : analyse ethnographique des attitudes vis à vis de la prosodie d'une langue étrangère », in G. PAGANINI (éd.), *Différences et proximités culturelles : l'Europe. Espaces de recherche*, Paris, L'Harmattan, p. 153-167.
- OBSERVATOIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2014, *La langue française dans le monde*, Paris Nathan.
- PASSY, P., 1890, *Étude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux*, Thèse pour le Doctorat présentée à la Faculté des Lettres de Paris, F. Didot.
- PASSY, P., 1930, *Malentendus et quiproquos linguistiques*, Liéfra, par Fontenette (Aude).
- SEMPRUN, J., 1981-1996, *L'Algarabie*, Paris, GallimardFolio.
- SZENDY, P., 2001, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- VECCHIATO, S., 2013, « La narration des malentendus pour renverser la perspective centre-périphérie. 'Les Français aussi ont un accent' de Jean-Benoît Nadeau », *Repères DoRiF*, n. 2, Voix/voies excentriques : la langue française face à l'altérité – volet n.2 – juillet 2013 – *Autour du français québécois : perspectives (socio-)linguistiques et identitaires*, juillet 2013, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=76
- VENDRYES, J., 1968 [1923], *Le langage*, Paris, A. Michel.
- VERMES, G., BOUTET, J., 1987, *France, pays multilingue*, tome 2, *Pratiques des langues en France*, Paris, L'Harmattan.

Ruggero Druetta
Università di Torino
ruggero.druetta@unito.it

La valse à trois temps de la saillance orale : parole, prosodie, geste

*...Et Paris qui bat la mesure
Paris qui mesure notre émoi...*
(Jacques Brel, *La valse à mille temps*, 1959)

Introduction

Nous nous sommes déjà penché, dans des articles précédents (DRUETTA 2009, 2011, 2012, 2015) sur le rapport entre figures rhétoriques et marques coverbales, rapport que nous avons étudié dans les cas de figures rhétoriques spécifiques (l'euphémisme, la litote et l'hyperbole). Nous voudrions ici nous focaliser plus spécifiquement sur quelques cas de convergence entre saillance verbale, déterminée par la réalisation d'une figure, et saillance coverbale, en laissant de côté les cas de dissociation. Ceci nous permettra d'analyser, d'une part, quelques-uns des procédés spécifiques à chacun des niveaux d'expression, et, d'autre part, le caractère éminemment perceptif de la saillance, ce qui justifie la mobilisation abondante du coverbal lors de la réalisation d'une saillance verbale.

Comme dans nos études précédentes, les énoncés étudiés proviennent tous d'un corpus d'entretiens politiques (*cf. infra*, §2). Nous avons choisi d'utiliser ce corpus de référence pour trois raisons : d'abord, les enregistrements de ces entretiens partagent tous les mêmes conditions techniques et de format, ce qui garantit une certaine homogénéité ; ensuite, les locuteurs de ce corpus sont des orateurs expérimentés (DRUETTA 2012), ayant été formés à la parole publique et possédant par conséquent une bonne maîtrise des moyens verbaux et coverbaux leur permettant une mise en œuvre délibérée de la saillance ; enfin, puisque l'orateur politique vise toujours les auditeurs-électeurs *in absentia*, bien que sa parole se déploie en face d'un journaliste concret, nous nous sentons autorisé à faire abstraction, dans notre analyse, de la dimension dialogique pour nous concentrer sur les seuls moyens de la saillance.

En ce qui concerne le choix des figures rhétoriques en tant que parangons de

la saillance verbale, notre choix s'est porté sur ce type d'énoncés car leur caractère intrinsèquement remarquable est unanimement reconnu. Nous partageons en particulier le point de vue de Marc Bonhomme, pour qui :

produire une figure, c'est engendrer une structure saillante (et non plus anormale ou déviante, comme pour les théories de l'écart) qui se manifeste par un épaississement de la substance langagière dans certaines séquences discursives. (BONHOMME 2005 : 38)¹

La nature de la saillance peut évidemment varier en fonction de la figure analysée. Dans la suite, nous illustrerons notre propos en particulier à travers des figures de construction (anaphore/épiphore rhétorique) et des figures d'opposition (antanaclase et *distinguo*).

1. La saillance et ses manifestations à l'oral

La notion de saillance est de plus en plus utilisée ces dernières années pour décrire des phénomènes linguistiques tels que le style (NARJOUX 2011), la figuralité (BONHOMME 2005) ou comme terme alternatif à d'autres notions linguistiques établies, telles que la proéminence prosodique ou le focus énonciatif. En réalité, comme le montre Albert Hamm (2011) ainsi que d'autres auteurs du volume sur la saillance édité par Olga Inkova, il s'agit d'une notion empruntée à la psychologie cognitive qui fait référence à la vue, une saillance pouvant être décrite comme la caractéristique d'une *figure* se détachant sur un *fond*. Par conséquent, nous caractérisons la saillance linguistique non pas comme une propriété intrinsèque, mais comme une propriété *relative* d'un phonème, d'un mot ou d'une expression par rapport aux unités contextuelles de même rang, notamment celles qui appartiennent au contexte gauche. Cette propriété dépend d'un ou plusieurs traits oppositifs que l'unité saillante possède par rapport aux unités contextuelles. Une saillance est en outre pourvue de pertinence interprétative lorsque cette saillance apparaît comme la manifestation d'une valeur prévue en langue, c'est-à-dire lorsqu'il est possible de rattacher la saillance locale à un paradigme abstrait de formes et de valeurs hiérarchisées qui est partagé par l'ensemble de la communauté linguistique. Si la simple présence de traits oppositifs suffit à rendre un élément saillant du point de vue perceptif (saillance

¹ Indépendamment de la caractérisation en termes de déviance ou de saillance, les descriptions des figures ont en commun la reconnaissance d'une *différence* entre usages banals et usages figuraux de la langue, qui est bien la caractéristique qui nous intéresse ici.

syntagmatique), l'activation d'un paradigme de valeurs interprétatives conventionnellement attribuées à ces oppositions donne en revanche une dimension spécifiquement sémantique à la saillance.

1.1. Multimodalité de l'oral

La spécificité de la parole orale se rattache à la multimodalité de sa production, à savoir à l'imbrication de trois ordres de phénomènes physiques : tout d'abord, l'émission vocale de sons signifiants, caractérisés par la double articulation. Il s'agit là de la composante verbale segmentale de la communication, qui épuise, la plupart du temps, l'effort descriptif et analytique. Mais cette émission s'accompagne d'une modulation mélodique et intonative qui lui est consubstantielle, et qui ne peut être éliminée que lorsqu'on effectue un transcodage sémiotique, par exemple en transcrivant les paroles prononcées. Il s'agit de la composante prosodique suprasegmentale. Son mode de signification ne repose pas sur la double articulation et son organisation est largement indépendante des relations d'organisation syntaxique de la composante verbale. Nous adhérons, de ce point de vue, à la caractérisation en termes de « Souveraineté-Association » proposée par Philippe Martin (2009) pour décrire le rapport entre composante segmentale et suprasegmentale de la parole. Une troisième composante consubstantielle à la production de la parole est constituée par l'ensemble des éléments posturo-mimo-gestuels qui accompagnent toute production vocale et qui forment une sorte de ballet (BOUVET, MOREL 2002) doté de multiples fonctions. Ce ballet est en effet, entre autres choses, mis au service de l'idéation du locuteur, qui produit parfois des gestes analogiques anticipant l'énonciation du mot correspondant à ce geste ; il est utilisé pour interpeller l'interlocuteur ou pour maintenir son attention (fonction d'appel) ; il permet de focaliser un mot ou une portion du texte oral par un mouvement de scansion. Cette composante kinésique n'emprunte pas le même canal que les composantes verbale et prosodique, et peut être inactivée dans certaines formes de communication : on peut en effet détourner son regard de son interlocuteur, lui parler d'une pièce à l'autre ou utiliser une forme de communication médiatisée par un outil technologique ne permettant que la transmission de la voix. Le téléphone ou la radio en sont des exemples. Cependant, même dans ces cas, le locuteur n'en produit pas moins une gesticulation consubstantielle à la parole, car le geste concret, analogique, physiquement « motivé » et contraint, semble faciliter la construction de l'abstrait exprimé par le langage verbal qui, lui, est conventionnel, rappelant le lien entre monde physique et élaboration intellectuelle, le « percept à la base du concept » (CALBRIS 2003 : 9).

L'observation de plusieurs catégories de locuteurs dans des situations de parole différentes montre par ailleurs qu'il existe des styles gestuels distincts, tout comme

il existe des styles langagiers ou des phonostyles (LÉON 1993, BOULA DE MAREÜIL 2014) pouvant être ramenés à la catégorie de *genre* : c'est ainsi que le même locuteur aura une gesticulation plus abondante lors d'une conversation amicale et manifestera une réduction de son activité kinésique en situation de parole publique, par exemple lors d'un interview télévisé.

1.2. Manifestations de la saillance

Au niveau verbal, la saillance peut se manifester sur l'axe syntagmatique ou sur l'axe paradigmatique. L'axe syntagmatique est sollicité par tous les phénomènes de saillance topologique : la focalisation et l'extraposition d'un mot permettent de le placer dans une position distinguée ; de même, les figures de rhétorique basées sur la disposition des mots (chiasme, oxymore, anaphore rhétorique, anadiplose, etc.) réalisent des structures dans lesquelles un ou plusieurs éléments sont mis en valeur. L'axe paradigmatique est quant à lui sollicité essentiellement par les choix lexicaux, qui relient les unités réalisées aux possibilités écartées. Un certain nombre de figures de rhétorique correspond à ce fonctionnement : métaphore, métonymie, synecdoque, hyperbole, euphémisme, etc.

Au niveau prosodique, les paramètres à observer sont constitués par les variations mélodiques de la fréquence fondamentale (F0), ainsi que de l'intensité et de la durée : ces trois facteurs sont à la base de la proéminence accentuelle, qu'il s'agisse de l'accent de groupe (final) ou de l'accent emphatique (position non terminale). Le balisage de la saillance peut également être pris en charge par des variations de débit (accélération ou ralentissements remarquables) et de rythme : c'est le cas de la syllabation, où l'on intercale des pauses après chaque syllabe, qui est aussi porteuse d'un accent emphatique autonome.

Au niveau kinésique, enfin, la saillance est réalisée à l'aide des gestes cinétiques rapides² des mains, des épaules, des sourcils, des yeux (regard) et de la tête tout entière. Les gestes cinétiques lents – du buste par exemple – sont pertinents pour marquer l'importance (donc, la saillance), d'une portion textuelle assez développée, supérieure au SN (avancement du buste comme signe d'implication affective³). Les gestes des mains, quant à eux, ont souvent un caractère conventionnel et/ou analogique : les doigts réunis en pyramide servent généralement à indiquer le hic d'un raisonnement, alors que le mot *partout* pourra être illustré par un geste horizontal de balayage effectué avec la paume ouverte.

² Cf. KERBRAT-ORECCHIONI 1990 : 137.

³ Voir *infra*, l'ex. Le Pen, qui présente ce phénomène.

Les gestes peuvent aussi constituer un corrélat physique de la focalisation prosodique, car une extrême tension articulatoire n'est pas seulement audible ; elle est aussi visible dans l'écartement des lèvres et la contraction des muscles faciaux (DOHEN, LOEVENBRUCK 2004a et b)⁴. Dans ce cas, bien que « saillance » kinésique et saillance prosodique soient les deux faces d'un seul phénomène, au niveau perceptif il y aura bien deux saillances distinctes, la saillance kinésique venant étayer la saillance prosodique.

2. Corpus et méthodologie

Comme corpus de référence, nous avons choisi d'utiliser les enregistrements des émissions radiophoniques *L'invité de RTL* et *L'interview politique*, diffusées respectivement sur RTL (7h50) et Europe 1 (8h18) du lundi au vendredi. Le choix est tombé sur ces émissions pour des raisons d'ordre générique et technique : dans les deux émissions, il s'agit d'entretiens avec des personnalités politiques sollicitées sur des sujets d'actualité par un journaliste unique, ce qui permet d'obtenir une certaine uniformité de style, de format et de déroulement de l'entretien. La durée est standardisée (10 minutes), et les autres caractéristiques techniques permettent une exploitation optimale pour l'étude des composantes posturo-mimo-gestuelles. En effet, ces entretiens sont filmés par des caméras fixes et mis à la disposition des auditeurs sur les sites des radios. Le journaliste n'est que très rarement encadré et, par conséquent, il est possible d'observer les mouvements du politique (en plan poitrine) de manière continue.

Les séquences retenues pour l'analyse sont ensuite transcrites en utilisant l'orthographe standard (pas de truccages orthographiques censés reproduire l'oralité mais, le cas échéant, des notes ou des diacritiques), et sans avoir recours aux signes de ponctuation, qui effectuent un découpage logique dans l'énoncé qui ne coïncide pas forcément avec les caractéristiques prosodiques de la performance enregistrée. A leur place, nous n'avons employé que le signe « + » indiquant la pause (le nombre de « + » est en fonction de la longueur de la pause) et le signe « - » indiquant la troncation du mot⁵.

La prosodie est analysée à l'aide du logiciel Praat⁶ et du script Prosogram⁷, destiné à élaborer une représentation stylisée de la perception auditive de l'énoncé,

⁴ Voir *infra*, l'ex. (1), pour une illustration de ce phénomène.

⁵ L'ensemble de ces conventions reprennent celles du GARS (Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe), qu'on peut trouver chez Blanche-Benveniste 2000 : 34.

⁶ Cf. <http://www.praat.org>.

⁷ Cf. <http://bach.arts.kuleuven.be/pmertens/prosogram/>

ce qui permet de simuler l'impact que la prosodie peut avoir sur les destinataires de la prise de parole. Nous utilisons également la grille du prosogramme pour aligner la transcription et l'analyse de la composante kinésique : pour cela, nous nous inspirons du modèle proposé par Danielle Bouvet et Mary-Annick Morel (2002), qui prévoit une grille avec autant de lignes que de parties du corps soumises à observation ; une ligne est réservée à la transcription. De cette sorte, il est possible de noter les gestes de façon indépendante et ordonnée, tout en les alignant à la transcription. Par rapport à la grille « maximale » de Danielle Bouvet et Mary-Annick Morel, toutefois, nous avons limité le nombre de lignes pour ne retenir que les parties du corps mobilisées lors de la prise de parole, et nous avons ajouté le tracé prosodique, de manière à avoir un aperçu simultané de tous les facteurs mis en jeu.

3. Exemples

3.1. L'anaphore rhétorique

L'anaphore présente une affinité particulière avec la saillance pour plusieurs raisons : premièrement, au niveau verbal, il s'agit d'une figure par « coémergence régulière » (BONHOMME 2005 : 62), c'est-à-dire qu'elle ne se réalise pas au niveau circonscrit du syntagme mais qu'elle porte sur une portion textuelle plus étendue, ce qui offre plus d'ancrages possibles à la réalisation de saillances coverbales. Deuxièmement, à la différence des figures par « émergence singulière » comme la métaphore ou l'euphémisme, sa saillance ne dépend pas de l'axe paradigmatique des unités in absentia pouvant alterner avec le segment effectivement réalisé ; celle-ci est plutôt à mettre en relation avec l'axe syntagmatique et résulte du cumul des segments répétés de manière ordonnée car se combinant avec une position fixe dans la structure syntaxique. Par conséquent, dans certaines limites, l'anaphore s'avère d'autant plus efficace et saillante que son étendue est importante, comme le prouve la longue série d'anaphores rhétoriques produite par le candidat François Hollande lors du débat de l'entre-deux-tours 2012 (le célèbre « Moi Président de la République », réitéré par 15 fois sur une durée totale de 3 minutes et 21 secondes). Troisièmement, au niveau prosodique, la répétition régulière du même segment à l'initiale (anaphore) ou à la finale (épiphore) d'une construction verbale favorise la production d'une prosodie d'énumération, caractérisée elle aussi par la répétition du même contour et par la réalisation d'un accent d'intensité sur l'une des syllabes du segment anaphorisé, ce qui double la saillance verbale d'une saillance prosodique. Quatrièmement, au niveau mimo-gestuel aussi, l'anaphore entraîne la réalisation de gestes de scansion ponctuant les segments répétés, ce qui donne un effet de

martèlement d'une idée ou d'une expression. La conséquence de cette affinité c'est la fréquence du recours à l'anaphore dans les discours des hommes politiques, car cette répétition permet une structuration aisée et efficace du discours, qui se base sur l'énonciation « en rafale » d'arguments en nombre variable et pas forcément programmé à l'avance, dans une structure sérielle qui peut être poursuivie à loisir. Du côté du récepteur, surtout à l'oral, l'anaphore s'avère un outil précieux en vertu de ses propriétés attentionnelles et mnémoniques, qui permettent aux discours qui ont recours à ce procédé de focaliser les arguments encadrés par l'anaphore et de laisser quelques traces chez les destinataires.

3.1.1. L'anaphore de C. Taubira

Dans l'ex. (1), l'anaphore se structure autour de cinq occurrences du segment « *elles visent à* » suivies d'un infinitif accompagné ou non d'un complément d'objet, le nombre de répétitions assurant déjà, à lui seul, la saillance de cette séquence discursive.

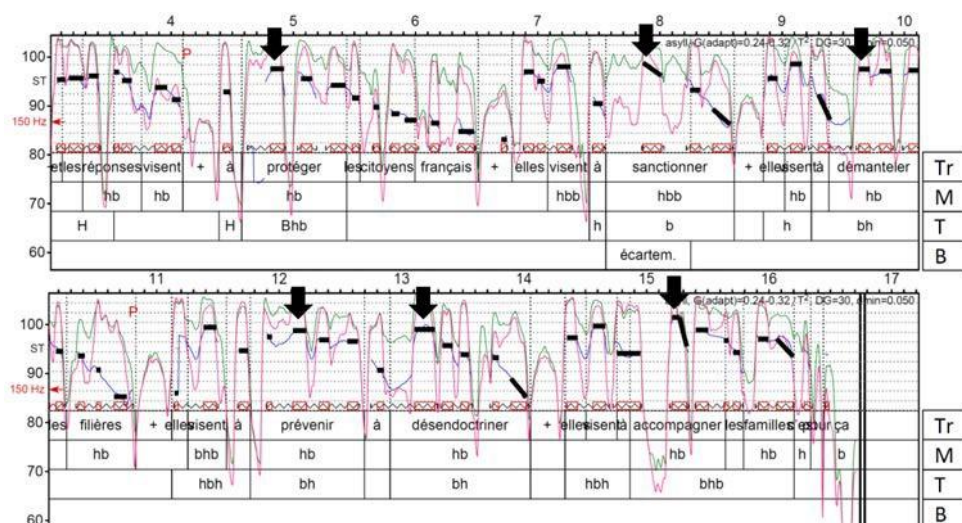
(1) ce qui compte ce sont les réponses que nous mettons en place et les réponses visent
+ a protéger les citoyens français elles visent à sanctionner elles visent à démanteler
les filières + elles visent à prévenir a désendoctriner elles visent à accompagner les
familles

Au niveau prosodique, le premier accent d'insistance frappe la syllabe du verbe répété « visent »⁸, tandis que le deuxième accent frappe la première syllabe de l'infinitif. La saillance prosodique est appuyée par une forte tension articulatoire intéressant le segment initial des infinitifs, ce qui est particulièrement sensible sur les consonnes occlusives de *PRotégér*, *Démanteler*, *Protéger*, *Désendoctriner*, ainsi que sur la sifflante de *Sanctionner*. Quant à l'infinitif à initiale vocalique *aCCOMpagner*, l'accent emphatique de celui-ci est réalisé sur la deuxième syllabe et l'occlusive [k] est réalisée avec la forte intensité musculaire qui caractérise les consonnes initiales des autres verbes. La durée de ces consonnes initiales, y compris le temps d'occlusion, varie entre 17 et 30 cs, à savoir 1,5 à 3 fois la durée moyenne des autres phonèmes, tandis qu'on rencontre des pics d'intensité⁹ immédiatement après l'occlusion consonantique. Globalement, on ne

⁸ Puisque le verbe est réalisé comme un monosyllabe, sans schwa, on ne peut pas faire de distinction entre syllabe initiale et finale.

⁹ S'agissant d'enregistrements radiophoniques, les mesures d'intensité ne sont pas très significatives : en effet, les normes techniques (actuellement, la CST-RT-017-TV – v3.0 –

constate pas une grande variation du débit par rapport à la vitesse d'élocution en début d'entretien : on passe en effet de 280 syll/min en partie initiale d'entretien à 251 syll/min dans le passage étudié. Le faible ralentissement semble motivé par le souci d'articuler et de scander avec netteté les mots censés exprimer la force avec laquelle le gouvernement représenté par le locuteur agit contre le terrorisme. Du point de vue de la fréquence fondamentale, cette portion est saillante par la quantité des pics prosodiques autour de 300 Hz (mais arrivant jusqu'à 354 Hz), tandis que le spectre de fréquence des énoncés non marqués de ce locuteur est compris entre 120 et 240 Hz¹⁰.



La composante mimo-gestuelle de la saillance est surtout prise en charge par les mains, parallèles au buste, qui effectuent un mouvement vertical de va-et-vient synchronisé avec l'anaphore, avec un battement coïncidant avec chaque

2011, émanée par la Commission Supérieure Technique de l'image et du son) imposent une compression dynamique et une maximisation du son, ce qui détermine une réduction de la gamme de variation de l'intensité et un aplatissement des crêtes, qui ne peuvent donc pas être utilisées comme critère de saillance.

¹⁰ Dans le tableau prosodique, les étiquettes des lignes de transcription sont les suivantes: Tr: transcription orthographique; M : mains ; T : tête ; L : lèvres. Dans les lignes relatives aux mouvements de la tête et des mains, la lettre « h » indique le mouvement vers le haut, « b » le mouvement vers le bas ; l'utilisation des capitales indique une plus grande amplitude du geste. Les flèches indiquent les accents de focalisation.

énonciation de *visent* et de chaque infinitif. Ce mouvement est déjà présent dans le contexte gauche mais avec une amplitude et une fréquence inférieures. Tout au long de l'anaphore rhétorique, en outre, ce mouvement des mains se double d'un mouvement vertical de la tête, synchronisé avec celui des mains. La réalisation des accents d'intensité entraîne parfois aussi des répercussions sur la mimique faciale, avec un grand écartement des lèvres sur *visent* (voir Image 1)¹¹. Ces signes sont donc à considérer comme des indices au sens de Peirce.

3.1.2 L'épiphore de M. Le Pen

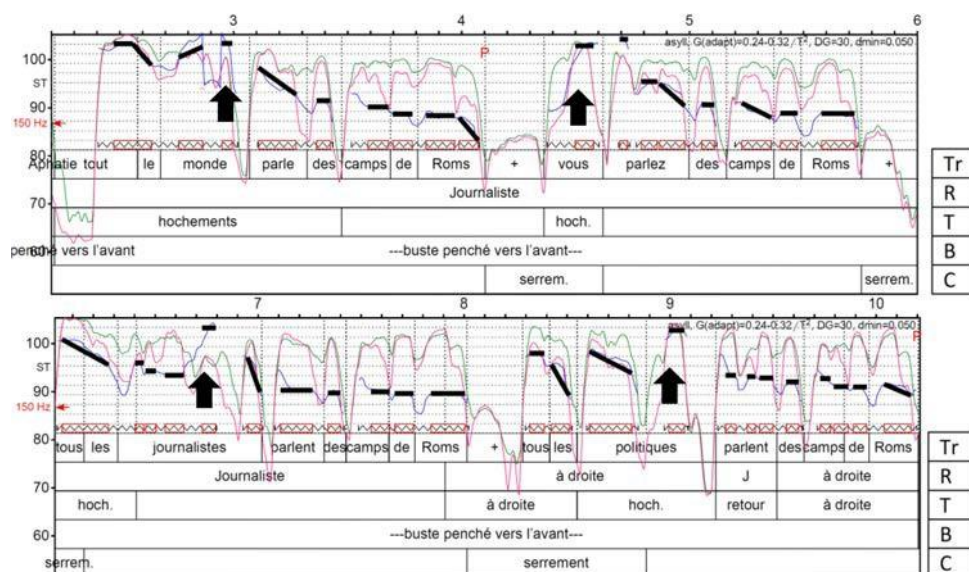
Dans les cas d'épiphore, on constate un conflit entre la position finale du segment répété, prototypiquement rhématique, et son caractère connu, du fait de la réitération, alors que ce sont les constituants placés en première partie de la séquence qui présentent ici un caractère nouveau. La conséquence de ce conflit c'est un marquage prosodique plus appuyé sur la première partie des séquences coordonnées, qui contraste nettement avec les profils prosodiques ordinaires du français, avec un effet de saillance très net, alors que la partie anaphorique reste en arrière-plan et constitue un temps de repos rythmique avant la nouvelle saillance. Dans l'exemple (2), la locutrice conteste la critique qui lui est adressée en affirmant que son parti n'est pas le seul à parler des camps de Roms. Dans cette intention, elle réalise une énumération ponctuée à quatre reprises par l'épiphore « *parle/-z/-nt des camps de Roms* » où le premier sujet « *tout le monde* » est repris par des sujets hyponymes dans une intention d'amplification.

(2) Enfin + mais enfin Monsieur Apathie tout le monde parle des camps de Roms + vous parlez des camps de Roms + tous les journalistes parlent des camps de Roms tous les politiques parlent des camps de Roms + tapez camps de Roms sur Google et vous allez voir combien d'occurrences cent mille ou deux cent mille + alors très honnêtement ça voudrait dire que les gens du Front National ou du Ciel n'ont pas le droit de parler de camps de Roms quand tous les autres ont le droit mais qu'est-ce que c'est ça + c'est pas un faux procès ça (M. Le Pen, RTL 06032014)

Alors que la saillance verbale est déterminée par la quadruple répétition du prédicat verbal et par l'énumération des sujets, la saillance prosodique est confiée à des pics mélodiques très importants affectant le groupe intonatif du sujet et comportant un accent emphatique secondaire lorsque le groupe est polysyllabique. La F0 absolue peut déjà constituer un indice suffisant de saillance de ces

¹¹ Cf. les études empiriques de Marion Dohen et Hélène Lævenbruck (2004a et b) sur les corrélats visuels de la focalisation contrastive.

segments, puisqu'elle peut atteindre jusqu'à 530 Hz, mais cette saillance est encore plus évidente d'un point de vue relatif. En effet, elle se détache nettement du contexte immédiat de l'énoncé, étant donné que le Δ (delta¹²) entre la syllabe accentuée du sujet et la dernière syllabe de la séquence (représentée par le mot *Roms*) est toujours très élevé (il est compris entre 174 et 200Hz, c'est-à-dire qu'en moyenne, la F0 de la syllabe emphatique est double par rapport à la syllabe tonique de l'épiphore, qu'on peut dès lors considérer comme désaccentuée). L'accentuation emphatique s'accompagne d'un allongement des syllabes accentuées, particulièrement évident pour le premier constituant de l'énumération (*tout le MONde*), qui marque le début de la saillance par l'association du pic prosodique le plus élevé (530 Hz) et de l'allongement syllabique le plus important (39 cs contre 23 en moyenne sur l'extrait analysé)¹³.



Par rapport au balisage prosodique très appuyé, le balisage mimogestuel est beaucoup plus mesuré : le buste demeure immobile dans une position de forte attention, voire d'attaque, étant donné qu'il est penché en avant, et les mains ne

¹² Le delta (Δ) indique la différence entre deux valeurs d'une variable à des endroits déterminés.

¹³ Dans le tableau prosodique, les étiquettes des lignes de transcription sont les suivantes : Tr: transcription orthographique; R : regard ; T : tête ; B : buste ; C : coudes. Les flèches indiquent les préominences accentuelles.

bougent pas non plus. En revanche, tout le marquage de la saillance est confié à la tête et aux coudes : la tête effectue un mouvement régulier de scansion marqué par un hochement en correspondance de chaque nouveau sujet, tandis que les coudes se resserrent en correspondance de ce hochement et de la production de l'accent emphatique. La caractéristique de ces mouvements est qu'ils sont très secs et rapides dans leur exécution, comme s'ils participaient à la réalisation ponctuelle de la saillance prosodique sur les syllabes accentuées ; le mouvement combiné de la tête et des coudes semble en effet destiné à augmenter la pression de l'émission de l'air afin d'accroître l'intensité sonore. La seule variante à ce mouvement de scansion est représentée par un bref détournement de la tête et du regard vers la droite : il s'agit selon toute vraisemblance d'un geste « phatique » visant le contrôle des autres destinataires potentiels de son discours présents dans le studio radiophonique (voir Image 2).

Dans l'ensemble, cet exemple d'épiphore présente une convergence remarquable entre les trois systèmes de balisage de la saillance, puisque les répétitions créent elles-mêmes une saillance figurale et ponctuent tout à la fois la saillance de l'énumération ; la prosodie balise elle aussi l'énumération tandis que la composante mimogestuelle constitue un indice non indépendant de cette activité de balisage et manifeste l'unité entre saillance *pensée* (cognitive et verbale) et *agie* (coverbale).

3.2. Des formes d'antithèse : l'antanaclase et le distinguo

Au cœur de l'argumentation polémique et de la polyphonie intrinsèque à toute prise de parole politicienne, marquée par la nécessité identitaire d'afficher l'idéologie de son propre camp à travers l'exhibition des points de divergence par rapport au camp des adversaires, les figures se rattachant à l'antithèse apparaissent comme l'un des outils les mieux à même de réaliser ce jeu d'opposition et de confrontation et de conférer une visibilité à la frontière idéologique. Il s'agit en effet de réunir, dans une même phrase ou dans deux phrases coordonnées, des caractérisations s'opposant selon une polarité axiologique, que le destinataire pourra interpréter comme faisant référence à la personne et au parti du locuteur (polarité positive) et à la personne et au parti des adversaires (polarité négative). Parfois, il s'agit aussi de refuser les critiques que les adversaires ont pu adresser au parti de l'interviewé à tel ou tel sujet. Dans ce cas, on met en œuvre une antanaclase ou un distinguo, figures proches de l'épanorthose mais qui s'en détachent pourtant à cause de leur dimension spécifiquement polyphonique. Ici, en effet, il ne s'agit pas de rectifier des expressions dont le locuteur serait lui-même l'auteur, dans un processus d'approche orthonymique de correspondance entre l'intention et la performance locutoires, mais d'opposer à la fausse vision de la réalité de l'Autre, exprimée par le mauvais choix dénommatif (distinguo) ou la

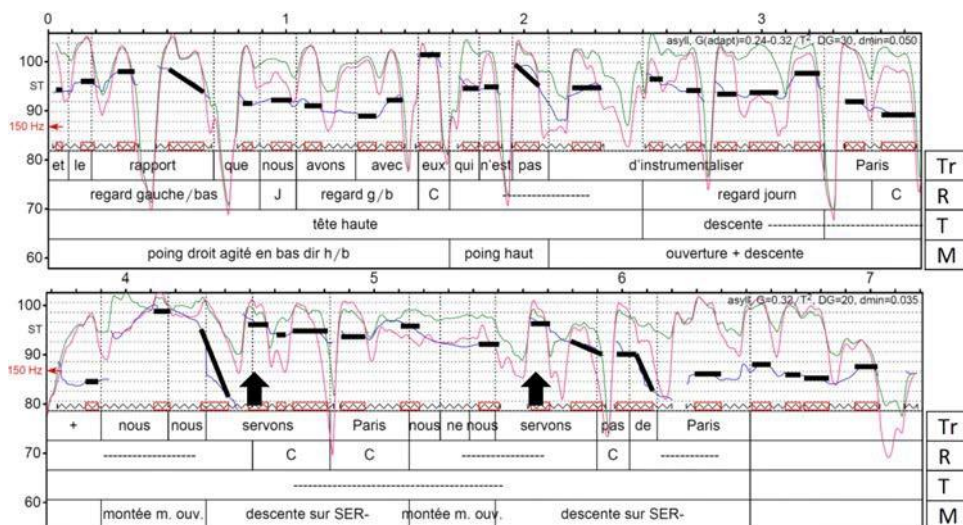
mauvaise acception (antanaclase), la seule vérité censée rétablir le bon ordre des choses. Il s'agit donc de figures à forte valeur argumentative (polémique), qui manifestent aussi une forte saillance du fait du contraste *in praesentia* entre les deux « visions du monde » qui s'affrontent dans l'alignement syntagmatique. La saillance se manifeste par des choix positionnels, par l'utilisation de ponctuels (le *voilà* de l'ex. 4) et par un marquage coverbal abondant, aussi bien prosodique que mimo-gestuel.

3.2.1. L'antanaclase d'A. Hidalgo

Dans cet exemple, le locuteur met en valeur son action politique et son programme électoral pour administrer la ville de Paris en caractérisant son attitude par le verbe *servir*, qu'elle oppose à une attitude d'*instrumentalisation*, verbalisée par ailleurs dans le contexte gauche et attribuée à son adversaire à travers une deuxième occurrence de ce même verbe *servir*, utilisé dans une autre acception, comme le signale sa construction pronominale. Le contraste entre les deux occurrences et les deux acceptions de *servir* sont à la base de la figure de l'antanaclase, dont l'interprétation à des finalités argumentatives se base aussi sur un « trope implicatif » (Cf. KERBRAT ORECCHIONI 1986), exploitant l'implicite lié à l'emploi du *nous* et de la négation (« *nous ne nous servons pas de Paris* » présuppose « *certaines se servent de Paris* », ce qui sous-entend à son tour « nos adversaires se servent de Paris »). La répétition avec variation d'acception et de modalité (assertive/négative) constitue le facteur de saillance verbale de la figure¹⁴.

(3) je crois que les Parisiens savent et aiment la démocratie la transparence qu'on a instaurées le rapport très direct que nous avons avec eux + et le rapport que nous avons avec eux qui n'est pas d'instrumentaliser Paris + **nous nous servons Paris nous ne nous servons pas de Paris** (A. Hidalgo, Europe 1, 26032014)

¹⁴ Dans le tableau prosodique, les étiquettes des lignes de transcription sont les suivantes : Tr : transcription orthographique ; R : regard ; T : tête ; M : mains. Les flèches indiquent les proéminences accentuelles.



Au niveau coverbal, la saillance verbale est renforcée par des indices prosodiques tels que des pics mélodiques et d'intensité en position emphatique (sur la première occurrence de *nous*¹⁵ – 327 Hz – et la syllabe initiale de la deuxième occurrence de *servons* – 279 Hz). Toutefois, à la différence de ce que nous avons relevé pour les anaphores, le locuteur utilise aussi la vitesse comme marqueur de saillance, car le début de l'antanaclase est marqué par un ralentissement très perceptible du débit par rapport à la portion textuelle immédiatement antérieure (245 syll./s contre 360 syll./s antérieurement). De même, on relève la production d'un glissando mélodique descendant très sensible sur la première syllabe du verbe qui sert de pivot à l'antanaclase, glissando qui sera reproduit sur un mode mineur lors de la deuxième énonciation. En effet, il s'agit pour l'énonciateur de focaliser tout particulièrement cet élément, dans le but d'inciter à un décodage correct, condition nécessaire à l'aboutissement de sa figure et, encore davantage, de ses effets argumentatifs.

Au niveau gestuel, la scansion et le soulignement sont confiés à la main droite, qui descend rapidement en correspondance des trois verbes (*instrumentaliser*, *servir*, *se servir*) qui constituent l'échafaudage argumentatif de l'énoncé, tandis

¹⁵ Le tracé prosodique montre une descente abrupte entre le deuxième *nous* et la première syllabe de *servons*. Cette descente ne dépend pas du locuteur mais d'un phénomène de chevauchement, le journaliste ayant prononcé le nom de l'interviewée sur un ton descendant. C'est cette intonation qui a été ici captée par le logiciel, tandis que la prosodie de la locutrice ne connaît pas de baisse significative.

que le regard et la tête ne se détournent pas du journaliste, signes clairs de la volonté de convaincre et d'un projet énonciatif arrêté, qui n'a plus besoin d'une phase d'isolement (marquée par la baisse du regard et/ou le détournement de la tête) pour chercher ses mots (voir Image 3).

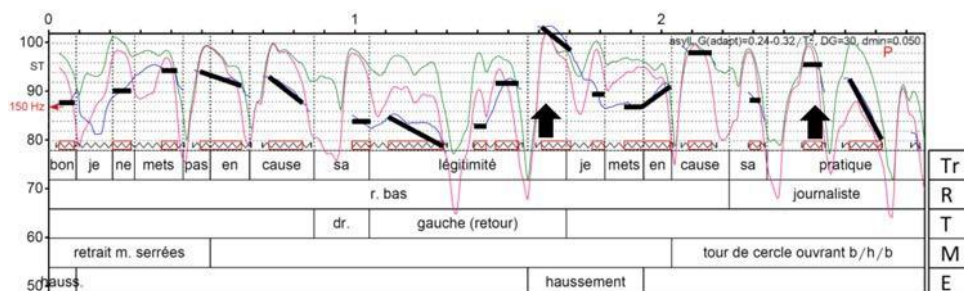
3.2.2 Le *distinguo* d'H. Guaino

Le deuxième exemple que nous examinons dans le cadre des figures d'opposition est constitué par le *distinguo* : il s'agit d'une opposition entre deux manières de décrire un référent extralinguistique où l'énonciateur revendique la meilleure adéquation de sa proposition dénomminative par rapport à la proposition – réelle ou fictive – d'un locuteur tiers présent ou absent du contexte d'énonciation (cf. CHARAUDEAU 1991), en la faisant contraster avec celle-ci. Il s'agit en somme de mettre en scène un conflit de points de vue (RABATEL 2008) à des fins argumentatives et agoniques, donc d'exploiter une fois de plus la dimension polyphonique dans un discours qui reste malgré tout essentiellement monologal (ou monologal-dialogique, selon la terminologie de l'école de Genève). La production d'une telle figure fait donc de la prise de parole le lieu d'une tension énonciative certaine entre un discours prononcé et endossé par le locuteur et un discours relaté mais non endossé par celui-ci. La production d'une saillance co-verbale s'avère par conséquent indispensable, car elle permet d'isoler – en leur donnant un accent distinctif – les segments discursifs se rapportant aux deux points de vue conflictuels.

Dans l'exemple (4), le locuteur prévient les critiques qu'on pourrait lui adresser en opposant à une verbalisation supposée de celles-ci (*mettre en cause la légitimité* de F. Hollande), une deuxième verbalisation censée mieux correspondre à la vérité (*mettre en cause sa pratique*). La répétition de la locution verbale, d'abord sous modalité assertive, puis sous modalité négative, et l'insertion d'un « antonyme purement contextuel » (FROMILHAGUE 1995) sont au cœur de la saillance verbale de ce *distinguo*¹⁶:

(4) **je ne mets pas en cause sa légitimité je mets en cause sa pratique** + voilà sa + pratique c'est-à-dire que personne n'a donné mandat à personne pour décider à la place de tout le monde + personne + voilà (Europe 1, H. Guaino, 2001/2014)

¹⁶ Dans le tableau prosodique, les étiquettes des lignes de transcription sont les suivantes : Tr : transcription orthographique ; R : regard ; T : tête ; M : mains ; E : épaules. Les flèches indiquent les proéminences accentuelles.



Du point de vue prosodique, on remarque des pics d'intensité sur les deux antonymes contextuels (*légitimité* : 80 dB ; *pratique* : 77 dB) et une mélodie opposant ces deux termes, dont le premier est situé en correspondance du pic mélodique de l'énoncé (sur *légitimité* : 394 Hz), alors que le second coïncide avec le point de chute de F0 signalant la fin du noyau macrosyntaxique (*pratique* : 180 Hz), après un accent emphatique en correspondance de la première syllabe de ce même mot *pratique* (253 Hz). Comme en (3), analysé plus haut, cet exemple d'opposition comporte aussi la réalisation d'un glissando h/b très sensible, avec une descente plus abrupte sur le deuxième terme de l'antonymie contextuelle : il s'agit du mot destiné à exprimer la « bonne » représentation de l'attitude du locuteur, à rétablir le rapport orthonymique entre la réalité et le discours, que les adversaires auraient tendance à brouiller. C'est exactement le même procédé observé en (3) sur la première occurrence de *servir*, qui tenait lieu d'orthonyme dans cet énoncé. Il y a là une piste intéressante à suivre, pour essayer de déterminer s'il y a un rapport entre saillance oppositive et glissando prosodique ou bien s'il s'agit d'un trait phonostylistique individuel. Le débit aussi est utilisé pour détacher le deuxième terme du couple antonymique par un ralentissement sur ce terme (233 syll./s, contre 400 syll./s en moyenne dans l'entretien), qui sera encore plus marqué lors de la répétition emphatique de celui-ci (213 syll./s).

La composante mimogestuelle combine programmation lexicale (regard bas, haussement des épaules) et aide à la saillance, par des gestes iconiques des mains, mimant le refus du locuteur par rapport au terme qu'il rejette (retrait des mains sur *légitimité*) et l'emphase sur le terme qu'il revendique (geste ample de rotation à visée évidentielle sur *pratique*) (voir Image 4).

4. Conclusion

L'analyse que nous avons menée dans les pages précédentes a permis de préciser à quel point les composantes prosodique et gestuelle interviennent dans l'élaboration du message et dans son expression, signalant à l'allocutaire, bien

avant le décodage linguistique *stricto sensu*, les passages les plus saillants d'un texte, correspondant aux moments où le locuteur s'implique le plus explicitement, de manière délibérée ou involontaire¹⁷.

Dans les cas analysés, l'abondance des marques coverbales semble même parfois prendre le pas sur la saillance verbale proprement dite, pourtant présente, comme si le perceptuel l'emportait sur le conceptuel. Ceci confirme notre hypothèse de départ, la saillance s'avérant un phénomène ancré principalement sur les éléments physiques de la performance. En effet, la composante verbale de la figure apparaît comme un « noyau informatif latent » (BONHOMME 2005 : 102) dont la saillance intrinsèque peut très bien être inactivée par un récepteur distrait ou peu sensible au feuilleté sémantique déterminé par les choix lexicaux ou le déroulement syntagmatique de l'énoncé. C'est pour cette raison que l'énonciation figurale s'accompagne souvent de la réalisation d'une grande quantité d'indices coverbaux destinés à faciliter l'activation de la saillance figurale chez le récepteur.

En outre, il apparaît que l'approche de la dimension physique de l'énonciation emphatique, lorsqu'elle est mise en œuvre par des orateurs expérimentés, pourrait déboucher sur une étude renouvelée de cette partie de la rhétorique qui se nomme l'*Actio*. L'utilisation des gestes et de la prosodie implique en effet chez ces locuteurs une sensibilité choreutique très vive, même lorsque le recours à ces composantes est involontaire, ce qui leur permet de mettre leur gestualité et leur prosodie au service de la parole (argumentative) et de l'ethos qu'ils ont choisi : un ethos de détermination chez les trois femmes analysées, bien qu'avec des nuances (l'indignation chez M. Le Pen, l'assertivité chez C. Taubira, l'assurance sereine chez A. Hidalgo), et un ethos de modération chez H. Guaino, du fait de son appartenance à un entourage présidentiel.

Enfin, l'analyse de ces quelques morceaux d'une valse sans cesse recommencée, avec ses trois temps immuables mais aux résultats toujours renouvelés, a montré une fois de plus que la langue ne peut être appréhendée qu'à travers la parole concrète de locuteurs qui, avec leur comportement verbal, aspirent à modifier non seulement les connaissances d'autrui mais, plus foncièrement, les personnes elles-mêmes, voire le monde.

Bibliographie

BLANCHE-BENVENISTE, C., 2000, *Approches de la langue parlée en français*, Paris-Gap, Ophrys.

¹⁷ Ce qui correspond, respectivement, aux *variations expressives* et *impressives* de Chantal Rittaud-Hutinet (2008).

- BONHOMME, M., 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris-Genève, Champion.
- BOULA DE MAREÛIL, P., 2014, « Qu'est-ce qu'un (phono)style ? », *Nouveaux cahiers de linguistique française*, n. 31, p. 9-19.
- BOUVET, D., MOREL, M.-A., 2002, *Le ballet de la musique et de la parole. Le geste et l'intonation dans le dialogue oral en français*, Paris, Ophrys.
- CALBRIS, G., 2003, *L'expression gestuelle de la pensée d'un homme politique*, Paris, CNRS.
- CHARAUDEAU, P., 1991, « Contrats de communication et ritualisations des débats télévisés », in P. CHARAUDEAU (éd.), *La Télévision. Les débats culturels « Apostrophes »*, Paris, Didier érudition, p. 11-34.
- DOHEN, M., LÆVENBRUCK, H., 2004a, « La focalisation contrastive est-elle visible ? Une étude perceptive visuelle de la focalisation contrastive en français », in *Actes des XXV^{èmes} JEP, Fès, 19-22 avril 2004*, <http://aune.lpl.univ-aix.fr/jep-taln04/proceed/actes/jep2004/Dohen-Loevenbruck.pdf>.
- DOHEN, M., LÆVENBRUCK, H., 2004b, « Identification des corrélats visibles de la focalisation contrastive en français », in *Actes des XXV^{èmes} JEP, Fès, 19-22 avril 2004*, <http://aune.lpl.univ-aix.fr/jep-taln04/proceed/actes/jep2004/Dohen-Loevenbruck2.pdf>.
- DRUETTA, R., 2009, « Métalangage et prosodie de l'atténuation à l'oral », *Synergies Italie*, numéro spécial, p. 95-110.
- DRUETTA, R., 2011, « Ça va sans dire ou ça va mieux en le disant ? Balisage et absence de balisage de la litote à l'oral », in A. HORAK (éd.), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*, Berne, Peter Lang, p.171-197.
- DRUETTA, R., 2012, « Gestion des plans verbal et coverbal lors de l'émergence des euphémismes à l'oral : analyse de quelques stratégies », in M. BONHOMME, M. DE LA TORRE, A. HORAK (éds), *Études pragmatico-discursives sur l'euphémisme*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 153-171.
- DRUETTA, R., 2015, « L'hyperbole performée : remarques à partir d'un corpus d'entretiens politiques », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, p. 61-62, p. 129-151.
- FROMILHAGUE, C., 1995, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin.
- HAMM, A., 2011, « Vers une reconnaissance du concept de saillance », in O. INKOVA (éd.), *Saillance*, vol. 1, Toulouse, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 45-65.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1986, *L'implicite*, Paris, A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1990, *Les interactions verbales*, Paris, A. Colin.
- LÉON, P., 1993, *Précis de phonostylistique : Parole et expressivité*, Paris, Nathan.
- MARTIN, P., 2009, *Intonation du français*, Paris, A. Colin.
- NARJOUX, C., 2011, « La saillance stylistique : la molécule du style ? », in O. INKOVA (éd.), *Saillance*, vol. 1, Toulouse, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 265-280.
- RABATEL, A., 2008, « Points de vue en confrontation dans les antimétaboles PLUS et MOINS », in A. RABATEL (éd.), *Langue Française*, n. 160, « Figures et point de vue », p. 21-36.
- RITTAUD-HUTINET, C., 2008, « Fonctions syntaxiques et pragmatiques des signes vocaux », in C. COLLIN (éd.), *Grammaire et prosodie – 1, Travaux Linguistiques du Cerlico*, n. 21, p. 63-79.

*Mots à traduire,
maux du traducteur*

Anna M. Battaglia
Università degli Studi di Torino
anna.battaglia@unito.it

Da *Schaudern* a *tremblement* e oltre

La langue n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques
que son histoire y a laissé persister.
(LACAN 1973 : 47 in CASSIN 2004 : xxi)

La variation d'une langue à l'autre rend sensible à ces
distorsions et à ces flux sémantiques ; elle permet d'instruire
les équivoques dont chaque langue est porteuse, leur
signification, leur histoire, leur croisement avec celles des
autres langues. (CASSIN 2004 : xxi)

[La lingua va considerata] non tanto come un morto prodotto,
quanto piuttosto e ben di più come una produzione, astraendo
preferibilmente dal suo operare come designazione degli
oggetti e mediazione del comprendere, per risalire invece più
attentamente alla sua origine, strettamente intrecciata con
l'attività interna dello spirito, ed al loro influsso reciproco.
[...] La lingua, nella sua essenza reale, è qualcosa di
continuamente, in ogni attimo, transeunte. [...] La lingua
stessa non è un'opera (*ergon*), ma un'attività (*energeia*).
(HUMBOLDT 1989 : 35)

Cosa vorrà veramente dire ?

Solo perché la si doveva tradurre, la parola si è fatta ostacolo. Altrimenti uno
ci sarebbe scivolato sopra, accontentandosi dell'immagine che il contesto le
conferiva, allusiva e seducente.

Si trattava di tradurre la recensione al *Ravel* di Echenoz. Il recensore, Patrick
Kechichian (2006), si chiede se sia possibile attraverso un romanzo restituire la
« vraie vie ». Di fronte all'impotenza acclarata del realismo, una scelta potrebbe
essere quella di allontanarsene, dalla vita, per reinventarla, infangarla o
idealizzarla. Tutto è consentito, anche l'idea di considerare che il reale « qui donne
poids et consistance à l'existence, n'a pas été épuisé, qu'il mérite encore

attention ». Solo che questo « reale » da un po' di tempo a questa parte « s'est chargé d'incertitudes, (e qui arriva la parola nel suo uso fatidico per il traduttore) de *tremblements* ». La parola ritorna subito dopo per caratterizzare l'epoca dell'autore : « Jean Echenoz appartient de plein droit à l'ère du soupçon et du *tremblement*. C'est son terreau, son pays, son « horizon » (KECHICHIAN 2006, corsivi nostri).

Il reale si è caricato di incertezze. Siamo nell'era del sospetto, e da molto tempo. La vicinanza con le incertezze e con il sospetto ci orientano, ma la parola della nostra lingua che coaguli in sé quel senso facilmente intuibile in quel *tremblement*, non si trova.

Altri contesti precisano e confermano il senso che la parola sembra aver assunto di là dal suo significato abituale legato al corpo o alla terra, alla luce o alla tipografia, o al suono musicale.

In una recensione al romanzo di Forest leggiamo :

[...] un roman capable de raconter l'Histoire avec sa grande hache et sa matière immense, mais capable aussi de la dire selon l'angle d'inclinaison d'une expérience subjective, afin que ne soit pas passée par pertes et profits, *avec le tremblement* propre au vécu, la compassion que toute existence appelle. [...] Ainsi l'existence du père peut-elle être, plutôt que racontée (scénarisée), vraiment dite. Non depuis le confort d'une rétrospection s'assurant d'un passé clos, mais à même ses hésitations, à même le *tremblement* et l'incertitude du vivre lui-même. (PINSON 2010, corsivi nostri).

L'uso un po' forzato (in questo caso) non impedisce di intuirne il senso, per il contesto e la prossimità con l'incertezza e l'esitazione.

Ci si imbatte in un'intervista a Alain Finkielkraut dove « l'humour tremble et sait aimer de ce tremblement » (2008 : 60). Il senso si allarga dunque, e non è quello dei dizionari. Possiamo arguire che a quel tipo di riso che deride e appiattisce, che si prende gioco dell'altro in quanto altro, Alain Finkielkraut oppone l'*humour* che, lui ci dice, nasce dalla relatività delle cose, svela il mondo nella sua ambiguità, si genera nella certezza che non ci sono certezze. È per questo che « l'humour tremble » e sa apprezzare questo *tremblement*.

Con *tremblement* siamo qui nell'indecidibilità, nell'esitazione che dà spazio all'altro, all'ibrido, contro la rigidità del conformismo, contro il dogmatismo.¹

¹ Il *Trésor de la Langue Française* registra l'uso metaforico di *tremblement* nell'accezione di *petites secousses*, di *petits mouvements d'oscillation*, con una frase di Hugo : « Gauvain sentait tout vaciller en lui. Ses résolutions les plus solides, ses promesses (...) tout cela chancelait dans les profondeurs de sa volonté. Il y a des *tremblements d'âme* (HUGO, 1874, *Quatre-vingt-treize*, p. 207) ». Qui il passaggio è più evidente. Introdotta da *vaciller*, *chancelait*, *profondeurs*... l'espressione privilegia il movimento fisico, il *tremblement* come

Una ricerca in rete, fatta così, senza pretese, dimostra la frequenza di questa metafora (perché di fatto metafora rimane²), e in particolare dell'abbinamento tra *tremblement* e *sens*. Alcuni esempi :

Boaistuau, *qui fait trembler le sens* par ses résonances multiples...³

Cette épaisseur *qui fait trembler le sens* se combine avec les autres déterminations langagières que l'on vient de superficiellement analyser pour créer un incontestable et très diffuseur événement verbal, marqué d'une très dense indexation de fonctionnement intra-référentiel.⁴

Devant cette formidable matrice, énigmatique, *qui fait trembler le sens* et donne pourtant naissance à des automobiles dont il n'y aura plus qu'à tourner la clé au...⁵
[...] le double procès de soi et de l'écriture *qui fait trembler le sens* à presque toutes les pages de *La détresse et l'enchantement*.⁶

scossa, come movimento tellurico, come *tremblement de terre*, appunto. L'italiano *tremore* non contempla questa accezione, visto però che invece la terra *trema*, la metafora si potrebbe mantenere con la sostantivazione del verbo.

² In merito alla ricezione di queste espressioni, riassumo la risposta di Françoise Berlan : « Ces expressions ne me paraissent pas *habituelles*, sauf peut-être dans certains textes critiques où elles sont sûrement à la mode. La métaphore y est très apparente, pas du tout usée. Le mot *tremblement* en français me paraît avoir une charge symbolique forte à partir du phénomène physique. On tremble de froid, de peur, de vieillesse, de faiblesse, de colère, d'indignation, on tremble en pleurant. La valeur symbolique est peut-être celle d'incertitude et de flou, liée à ces mouvements non contrôlés, plutôt légers, répétitifs. On peut penser aussi au rôle d'une certaine utilisation de l'image au cinéma. Or l'incertitude est une vertu critique, la crainte / tremblement est la prise en compte du mystère. Il y a aussi une qualité poétique du tremblement dans l'image qui rend incertains les contours. » (comunicazione personale) Per Joëlle Gardes, questo uso non presenta una *saillance* sulla quale soffermarsi e si pone soprattutto come disforico : il « *trembler*, bouger légèrement, entraîne imprécision du geste et ensuite approximation, du sens, par exemple, et donc appréciation souvent négative, comme *tremblement de la vie* » (comunicazione personale).

³ Le roman à la renaissance, Actes du colloque international de Tours, dirigé par Michel Simonin, publiés par Christine de Buzon, Lyon RHR, 2012, http://www.rhr16.fr/contenus/ressources/Conley_Jan2012_PG.pdf, Tom Conley, *Nouvelle et point de fuite : Pierre Boaistuau, Histoires Tragiques (1559)*.

⁴ MOLINIÉ, G., 1994, *Du style dans Voyage au bout de la nuit, Information grammaticale*, n. 60, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1994_num_60_1_3125

⁵ MONNET, J.-C., 2013, *Un sociologue chez Renault*, <https://books.google.it>

⁶ *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, a cura di François Gallays, Les Éditions Fides, 1992, https://books.google.it/books?id=_4hjSozQ55AC&dq=%22qui+fait+trembler+le+sens%22&hl=it&source=gbs_navlinks_s

Un cenno possiamo farlo ancora alla formula *le tremblé de la mémoire*. Philippe Lejeune le ha conferito uno statuto specifico : il riferimento alla fragilità peculiare del ricordo dell'infanzia, alla memoria necessariamente lacunare e imprecisa di quel periodo, che l'autobiografo mette in conto nella sua scrittura. Gli scrupoli, l'ammissione della possibile fallacità di quanto si narra, rendono autentico il tentativo di ricostruzione :

[...] ce discours du doute crée une petite vibration fort agréable. C'est le *tremblé* de la mémoire, qui, d'une certaine manière, l'authentifie : l'autobiographe apparaît scrupuleux ; quant au souvenir il est fragile donc précieux. [...] Il est rare qu'un autobiographe dépasse ce stade du tremblé de la mémoire et s'engage, à partir de ces doutes, de ces contradictions, de ces amnésies, dans un processus réel de recherche (LEJEUNE 1988 : 43 e *infra*).

Frammentarietà, lacune, imprecisione, diventano così qualità consapevoli e ineludibili del discorso autobiografico sull'infanzia, in grado di produrre gli effetti letterari che lo giustificano. Il *tremblé de la mémoire* consente all'autobiografo di mettere allo scoperto, di fronte al lettore, il sospetto su quanto sta raccontando.

La facile evocatività dell'espressione fa sì che la si trovi usata anche con un senso più generico. Per esempio per indicare l'oscillazione tra memoria personale e memoria collettiva :

[...] il ne faut pas oublier l'entremêlement du passé personnel et du passé historique qui est au principe même des Mémoires tels que Beauvoir le conçoit. La part documentaire dans l'écriture autobiographique accentue ce flottement, cette incertitude de la mémoire. [...] Dans un autre passage de *La force des choses*, [...] elle fait état de ce *tremblé* de la mémoire [...] (MARTIN-GOLAY 2013 : 39).

E in un numero recentissimo di *Le Monde* troviamo :

Mais quelque chose en elle [Cristina Comencini] semble dire : pourquoi ne pas aller à l'essentiel ? aux mots, aux silences. Au tremblé de la mémoire et des émotions. Il y a tout cela dans *Lucy* (NOIVILLE 2015).

Il « vacillare del senso, della memoria », il « tremolio... », « la lacunosità, l'incertezza... », forse ? Ma il problema della traduzione è ormai diventato un pretesto e man mano che si indaga sulla parola, e affini, si risale a occorrenze, a utilizzatori che ci schiudono ben diversi orizzonti.⁷

⁷ Per curiosità si possono riportare alcuni esempi di traduzione di *trembler* e *tremblement* in Roland Barthes, che come vedremo conferirà una svolta decisiva all'isotopia rappresentata da queste parole. Qui di seguito la resa in italiano di alcune delle occorrenze che incontreremo

Timore e tremore, crainte et tremblement

Sempre Alain Finkielkraut, nel 2009, rimanendo sulla polemica a lui cara tra l'*humour* « buono » e la derisione distruttiva e conformistica, intitola un saggio di una sua raccolta con la citazione resa celebre da Baudelaire, *Le sage ne rit qu'en tremblant* e contestualizza in modo singolare l'abbinamento di *trembler* e *sens* : « [...] Kundera définit l'humour comme l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale ». Découverte admirable, *qui fait trembler le sens, mais qui est elle-même tremblante, précaire, incertaine*, à la merci des amuseurs comme des agélastes. » (FINKIELKRAUT 2009, corsivi nostri) Ciò che segue (la « modalit  du doute », il riso dell'*humour* che sa «  branler » e « d r gler »), conferma il senso di *tremblement* come scotimento delle certezze, come dubbio, ma la citazione di Baudelaire (1855) rimanda alla paura di chi ride e fa risuonare l'associazione antica tra paura, riso e *tremblement*.

  il senso letterale di *tremblement*, legato alla paura e in particolare alla paura della sfida assunta dall'uomo nei confronti del divino, la paura del riso⁸:

Le Sage ne rit qu'en tremblant. [...] Le Sage, c'est- -dire celui qui est anim  de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri ; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. [...] le Sage par excellence, le Verbe Incarn , n'a jamais ri. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas. Et pourtant le Verbe Incarn  a connu la colère, il a même connu les pleurs. (BAUDELAIRE 1962 : 243-44).

Trembler, tremblement sono effetto della paura nei confronti di ci  a cui si sta contravvenendo consapevolmente : il riso  , in una certa tradizione, gesto di rottura e di infrazione. Cristo ha conosciuto la collera e il pianto, ma non ha mai riso, ci dice Baudelaire. E ridere fa paura tanto all'irriso quanto a colui che irride. Siamo nella relazione tra il « tremare » e il « temere », che   il timore, il timor di Dio, che   rispetto o abdicazione, a seconda dell'angolatura dalla quale lo si guarda. L'idea dell'astenersi dalla derisione e da quel giudizio senza possibilit  di

nel corso di questa rassegna : « Mon langage *tremble* de désir » diventa « fremito di desiderio » (BARTHES 1979 : 77) ; « *tremblement* du nom », « sfocamento del nome » (*ibid.* : 19) ; « il aimait les savants chez lesquels il pouvait déceler un trouble, un *tremblement*, une manie [...] », « [...] un tremore [...] » (BARTHES 1980 : 182).

⁸ In francese per giunta, contrariamente a ci  che avviene nelle altre lingue neolatine,   il latino *tremere* a originare il verbo *craindre*. Timore e tremore hanno un'affinit  non solo di causa e effetto, ma sono accomunati anche da una stretta parentela etimologica.

replica che essa mette in atto, apre ad occorrenze antiche e moderne che esulano da questo ambito.

In *Timore e tremore* (1843) Kierkegaard usa il binomio in chiave religiosa, certo, ma in un modo che ce lo rende molto vicino. La fede – ci dice Kierkegaard – non è una condizione acquisita una volta per tutte, da cui partire per andare oltre, la fede non è facile e tranquilla osservanza ai dettami preconizzati dalle istituzioni, la fede è « un compito assegnato all'intera esistenza ». Ad essa « non si arriva in pochi giorni o in poche settimane », è compito arduo, lavoro che ha a che fare con l'angoscia dell'esistenza individuale.

Quando il vecchio combattente, dopo aver sostenuto la sua buona battaglia e conservato la fede, giungeva alla fine, il suo cuore era ancora rimasto abbastanza giovane per non avere dimenticato l'angoscia e il tremore che erano stati disciplina della sua giovinezza, che l'uomo maturo aveva successivamente dominato, ma di cui nessuno si libera interamente [...] (KIERKEGAARD 1991 : 4).

« L'angoscia e il tremore che erano stati disciplina della sua giovinezza », non si superano e rimangono sottesi come dato positivo e arricchente nella vita dell'individuo. La fede è un atto di fede continuamente attualizzato.

Das Schaudern

Ma torniamo all'uso contemporaneo del *tremblement*, che riflette in sé la mobilità stessa del suo senso, la sua malleabilità evocativa. Approdiamo a chi ne è forse il primo responsabile, Gide.

In un passaggio del suo *Journal 1889-1929*, precisamente alla data del 9 aprile 1906, Gide inaugura nel suo lessico personale l'uso di una parola tedesca, *Schaudern*, presa dal *Faust* di Goethe e destinata a designare in seguito momenti decisivi per lui :

Je relis quelques pages d'Anatole France... [...] Je lis cette phrase à laquelle j'applaudis : « Une chose surtout donne de l'attrait à la pensée des hommes : c'est l'inquiétude. Un esprit qui n'est point anxieux m'irrite et m'ennuie. » Je songe au mot de Goethe : *Le tremblement (das Schaudern) est le meilleur de l'homme*. Hélas ! précisément... et j'ai beau m'y prêter... je ne sens point le tremblement de France ; je lis France sans tremblement. [...] il reste sans inquiétude ; on l'épuise du premier coup. Je ne crois pas beaucoup à la survie de ceux sur qui d'abord tout le monde s'entend. (GIDE 1939 : 207)

Lo *Schaudern* di Goethe, il brivido o il rabbrivire, diventa così per Gide *tremblement*, e sotto la spinta di *Schaudern*, il *tremblement* francese riceve un nuovo senso, si amplifica nella direzione di una feconda *inquiétude*.

Nei versi del *Faust* di Goethe questa parola è messa in relazione al suo opposto, *Erstarren* (irrigidirsi, fossilizzarsi, cristallizzare...) ⁹:

Doch im *Erstarren* ; such ich nicht mein Heil / Das *Schaudern* ist der Menschheit
bestes Teil
(*Faust II*, vv 6271-6272).

Diverse sono le traduzioni che l'opposizione tra *Erstarren* e *Schaudern* ha generato. Alcuni esempi : « fearful paralysis » vs « sublime tremblement » (LUCEY 1995 : 217) ¹⁰, « indifferenza » vs « ciò che freme nell'uomo » (GAZZINO 1857), « être indifférent » vs « ce qui fait frissonner » (MALAPLATE 1984 : 275), « indifférence » vs « ce qui tressaille et vibre en lui » (NERVAL 1840 : 178).

Siamo nel *Faust II*, alla scena delle *Madri* (NERVAL 1840 : 175-178), le « déesses puissantes, qui trônent dans la solitude », intorno alle quali « n'existent ni le lieu, ni moins encore le temps. L'on se sent ému rien que de parler d'elles ». *Les Mères*, le *Madri*, divinità originarie cui Faust si trova costretto a ricorrere, se vuole richiamare Elena dagli Inferi. Solo a pronunciarlo il nome incute smarrimento : « Des Mères ! – esclama Faust « frémissant » – cela me frappe toujours comme une commotion électrique. Quel est donc ce mot que je ne puis entendre ? ».

Mefistofele lo sfida :

Ton esprit est-il si borné qu'un mot nouveau te trouble ? Veux-tu n'entendre rien toujours que ce que tu as entendu ? Tu es maintenant assez accoutumé aux prodiges pour ne point t'étonner de ce que je puis dire au delà de ta portée.

È nella risposta di Faust che *Schaudern* si contrappone a *Erstarren*, a rigidità, assimilato a « esprit borné » :

Je ne cherche point à m'aider de l'indifférence ; la meilleure partie de l'homme est ce qui tressaille et vibre en lui. Si cher que le monde lui vende le droit de sentir, il a besoin de s'émouvoir et de sentir profondément l'immensité.

⁹ *Schaudern* deriva da *schoden* (scuotere, anche con intensità) come l'inglese *shudder* (tremare, fremere, vibrare, sussultare, vacillare). Quindi proprio l'opposto di *erstarren*. Tanto più che *starren* è contiguo a *sterben* e il significato primario (*Ausgangsbedeutung*) di *sterben* è *starr werden* (diventare rigido). Ringrazio Anna Chiarloni per avermi offerto questo prezioso puntello etimologico all'opposizione dei termini.

¹⁰ La traduzione di *Schaudern*, nella versione (di servizio) in inglese, ricorre al *tremblement* francese, con palese riferimento a Gide.

Di fronte à ciò che è noto, familiare, a ciò che non smuove o turba le certezze, Faust si dichiara in grado di scegliere lo sgomento dell'ignoto, evocato da una parola che solo ad udirla fa trasalire. Riferendo lo *Schaudern* alla creazione, Gide ci fa intendere che solo evocando inquietudine, sgomento, « paura », solo aprendo a qualcosa di insondato che esuli da categorie abituali, la scrittura può avere un senso.

La parola ritorna nella penna di Gide a segnare momenti speciali della sua infanzia.

Molto si è scritto su queste esperienze narrate in *Si le grain ne meurt* all'insegna di *Schaudern*, anche banalizzandone il significato e l'intenzione. Mercier Campiche ci sembra rivelarne finalmente la portata, proprio mettendo in luce il riferimento a Faust e alla forte componente di fertilità, di scossa vitale liberatoria che l'origine goethiana rivela nell'emozione descritta. Gide ne parla infatti come di *éclairs*, di *sursauts* che hanno scosso per un istante la *torpeur* della sua esistenza, descritta in questi termini : « [...] j'étais tout cuisiné par l'ombre et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon » (GIDE 1954 : 430). Momenti di eccezione, egli afferma, in mezzo alle « ténèbres où patientait mon enfance » (Gide 1954 : 438). Il primo *Schaudern* si verifica di fronte alla notizia della morte di un bambino, un cugino quasi sconosciuto :

[...] ce n'était pas précisément la mort de mon petit cousin qui me faisait pleurer, mais je ne savais quoi, une angoisse indéfinissable et qu'il n'était pas étonnant que je ne pusse expliquer à ma mère, puisque encore aujourd'hui je ne la puis expliquer mieux. [...] c'est le souvenir de mon premier *Schaudern* à l'annonce de cette mort [...] (GIDE 1954 : 439).

Il secondo *Schaudern*, assimilato alla parola *tressaillement*, è « plus bizarre encore », ci dice Gide, e, per la critica, quello che più facilmente si presta ad essere interpretato nel senso della sua omosessualità. L'episodio cui rimanda si verifica intorno ai suoi undici anni, un po' dopo la morte del padre. È a tavola con la madre, dopo essere stato a scuola la mattina :

Que s'était-il passé ? Rien peut-être... Alors pourquoi tout à coup me décomposais-je et, tombant entre les bras de maman, sanglotant, convulsé, sentis-je à nouveau cette angoisse inexprimable, la même exactement que lors de la mort de mon petit cousin ? [...] j'étais moins triste qu'épouvanté ; mais comment expliquer cela à ma mère qui ne distinguait, à travers mes sanglots, que ces confuses paroles que je répétais avec désespoir : « Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres ! » (*ibid.*).

Un ulteriore *Schaudern* è riferito alla paura di fronte all'eventualità che il suo compagno di liceo possa attraversare con disinvoltura e indifferenza un *passage* malfamato, il *Passage du Havre*, decretato infrequentabile dalla madre :

Soudain quelque chose d'énorme, de religieux, de panique, envahit mon cœur, comme à la mort du petit Raoul, ou comme le jour où je m'étais senti séparé, forclos ; tout secoué de sanglots, me précipitant aux genoux de mon camarade : « Bernard ! Oh ! je t'en supplie : n'y va pas. » L'accent de mes paroles, ma véhémence, mes larmes étaient d'un fou (Gide 1954 : 484).

C'è ancora un episodio in particolare che Gide collega, nel ricordo, all'emozione designata da *schaudern*, pur senza utilizzare questa parola (ed è il pretesto per narrare gli altri, anticipandoli). Questo episodio è la scoperta dell'attrazione misteriosa per la cugina e il suo « abominable secret » (il tradimento della madre nei confronti del padre). Scoperta avvenuta una sera quando, nel corso di una visita non annunciata in casa degli zii, egli sorprende la cugina in lacrime, chiusa nella propria silenziosa disperazione (GIDE 1954 : 434). Riandando alla scena, il narratore vi ravvisa un momento capitale per il suo destino, una « angélique intervention » (*ibid.* : 430) che lo sottrae all'ombra in cui sta vegetando : « J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie » (*ibid.* : 434).

Queste manifestazioni, ci dice Gide, diventeranno abituali, come accessi di una « étrange aura », ma « tempérés, maîtrisés, apprivoisés ». Un « démon familier » fecondamente acclimatatosi nella sua vita :

Je compris vite que l'ivresse sans vin n'est autre que l'état lyrique, et que l'instant heureux où me secouait ce délire était celui que Dionysos me visitait. Hélas ! pour qui connut le dieu, combien mornes et désespérées les périodes débilitées où il ne consent plus à paraître ! (*ibid.* : 485).

Momenti eccezionali, lampi di rivelazione nelle tenebre dell'infanzia, allusivi della sua vocazione letteraria, di un desiderio liberatorio. E la paura, lo sgomento, l'angoscia stessa, possono essere, e plausibilmente, impliciti ai momenti di passaggio, di intuizione improvvisa, di presa di coscienza, di conversione.

L'interpretazione corrente aveva messo lo *Schaudern* di Gide in relazione unicamente al perdurare di una nevrosi colpevolizzante prodotta dall'educazione puritana in cui era cresciuto, alla scoperta, avvenuta con sofferenza, della sua omosessualità, ad una sensazione costante di malessere psichico. In realtà non si può non tener conto delle componenti positive legate allo *Schaudern* e il riferimento al *Faust* di Goethe, con l'opposizione tra *Schaudern* e *Erstarren*, rigidità, stagnazione, indifferenza, ne impedisce ogni riduttiva ed esclusiva interpretazione in senso negativo.

La parola *tremblement* si carica di tutte queste componenti legate a *Schaudern*, si illumina nelle pagine di Gide di una nuova complessità di senso, allusivo di ciò che si teme, ma che scuote, inquieta, libera.

Da Gide a Barthes

È Roland Barthes che, di questa contaminazione tra segni e lingue diverse, raccoglie l'eredità, diventandone una sorta di inconsapevole *plaque tournante*. Punto di convergenza delle metamorfosi di un segno e punto da cui la costruzione di un'isotopia del *trembler* e del *tremblement* si irradia, egli costituisce un momento di snodo non solo per l'uso che ne fa lui, ma anche per l'uso che se ne fa per parlare di lui.

Ma riprendiamo con ordine. Nel 1942, Roland Barthes pubblica su *Existences*, la rivista dell'Association « Les étudiants au Sanatorium », le *Notes sur André Gide et son journal*. Soffermandosi sul passaggio che abbiamo da poco citato su *schaudern* e *tremblement*, riprendendo le parole stesse di Goethe nella traduzione di Gide (« Le tremblement (das Schaudern) est le meilleur de l'homme »), Barthes si appropria della parola e la fa sua :

Le « das Schaudern » de Goethe ressemble assez à « l'homme merveilleusement ondoyant » de Montaigne. Je ne sais si on a bien accordé d'importance au côté goethéen de Gide. De même pour ses affinités avec Montaigne [...]. Rien de plus propre à la littérature française, rien de plus précieux que ces duos qui s'engagent, de siècle à siècle entre écrivains de même classe : Pascal et Montaigne, Rousseau et Molière, Hugo et Voltaire, Valéry et Descartes, Montaigne et Gide. Rien ne prouve mieux la pérennité de cette littérature, et aussi, justement, son tremblement, son ondolement, ce par quoi elle échappe à la sclérose des systèmes, ce par quoi son passé le plus lointain se renouvelle au contact d'une intelligence présente. Si les grands classiques sont éternels, c'est parce qu'ils se modifient encore. Le fleuve est plus durable que le marbre (BARTHES 1993 : I, 25).

È questione del *tremblement* della letteratura, dunque, del suo *ondolement* : legami sotterranei in movimento, l'annodarsi a distanza di momenti che si richiamano, impediscono alla letteratura di cristallizzarsi, di solidificarsi nel marmo di un monumento. Il suo *tremblement* la anima attualizzandola in un costante presente.

Poco oltre – nel testo di Barthes – la parola ritorna, per descrivere la grandezza con cui Gide vive la propria maturità : « Dans la dernière sagesse de Gide, nulle assurance, toujours ce tremblement (*das Schaudern*) ; c'est une sagesse qui ne nie pas, qui n'étouffe pas la souffrance ». Gide riesce nella cosa più difficile, ci dice Barthes, e « le difficile [...] c'est d'être sage sans forcément être raisonnable, c'est d'être heureux sans forcément renoncer à la souffrance ». La « dernière sagesse » di Gide « ne glace point les démons, et de sa paupière alourdie par l'âge, ne regarde point Dieu avec une sérénité insultante. » (BARTHES 1993 : I, 29) Il *tremblement* è il rifiuto dell'abdicazione, della presunzione di distanza, è il desiderio che permane, vibra, non pacificato.

Se qui l'immagine sfrutta l'accezione geologica del *tremblement*, e il

permanere delle forze sotterranee sotto la superficie, nel caso che segue sembra più riferirsi alla luce, all'oscillazione e all'offuscamento del suo riflesso. L'argomento è la scrittura di Camus, in particolare dell'*Étranger*, uscito da appena due anni, nel 1942 : « Le style absurde est plat et profond comme une glace : la description absurde détient la puissance surréelle et ambiguë du miroir ; il lui faut des temps à l'échelle de son tremblement [...] » (*ibid.* : I, 63).

Questa parola, e riferita qui di nuovo alla creazione nella vecchiaia, Barthes la incontra nella *Vie de Rancé*, a proposito di un'opera tardiva di Poussin, *Le déluge* : « Ce tableau, scrive Chateaubriand, rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : *admirable tremblement du temps*. Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre. C'est leur âme qui s'envole. » (CHATEAUBRIAND 1969 : 989, corsivo nostro). Di nuovo, felicemente, Barthes se ne appropria e nel saggio dedicato a *La vie de Rancé*, dove il gioco delle proiezioni si moltiplica, la riprende eliminandone la fonte metonimica (dalla mano al tempo) che ne faceva una metafora in *praesentia* :

La vieillesse est pour Chateaubriand étroitement liée à l'idée d'œuvre et, à deux reprises, il s'identifie à Poussin mourant à Rome (la ville des ruines) et déposant dans son dernier tableau cette imperfection mystérieuse et souveraine, plus belle que l'art achevé et qui est le *tremblement du temps* : le souvenir est le début de l'écriture et l'écriture est à son tour le commencement de la mort (si jeune qu'on l'entreprene) (BARTHES 1992 : 109 ; BARTHES 1993, II, 1361, corsivo nostro).

Il *tremblement* mutuato da Chateaubriand si focalizza in Barthes, e forse sotto l'influenza del *tremblée*, nel senso dell'« imperfection mystérieuse et souveraine ». Si assimila all'impreciso, all'indefinito, da contrapporre come valore al compiuto e all'« art achevé ». Il *tremblement du temps* del resto, anche al di là dell'arte tardiva di Poussin, è espressione troppo suggestiva per non riecheggiare in seguito, nella penna di altri scrittori o critici letterari.¹¹ Ad essa risponde la variante che abbiamo già incontrato del *tremblement du sens*. Michel Delon, parlando di Chateaubriand e del suo mondo post-rivoluzionario, individua nel *vague*, nell'*incertitude*, nell'*indétermination*, i segnali di passaggio all'uomo romantico, destinati per forza ad influire radicalmente sul linguaggio e usa il *tremblement du sens* come caratterizzante del nuovo *épistémé* che si profila :

¹¹ Pensiamo anche solo a titoli quali *Admirable tremblement du temps : le vieillir et le créer* (PAILLARD, M.-C. (éd.), 2008, P.U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand) ; *Chateaubriand : le tremblement du temps* (Colloque de Cerisy publié par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994).

L'homme devient un être multiforme impossible à cerner. [...] si le monde physique relève des lois exactes, le monde moral ne connaît qu'approximations et ambiguïtés. [...] Si le style est l'homme même, il va de soi que de telles conceptions ne peuvent qu'entraîner un changement radical du langage. Les illusions classiques d'une transparence idéale tombent et la langue cesse d'être une taxinomie univoque. Le *vague* exprime sans doute *le tremblement du sens* (corsivo nostro) quand s'achève ce que Michel Foucault appelle l'*épistémé* classique. (DELON 1975 : 493-94).

È evidente che oggi l'accezione e l'allusività del *tremblement* vanno oltre questo senso di immediata reperibilità, la parola si è amplificata per variare alimentata dal contesto che la indirizza ogni volta diversamente. È la parola stessa *qui tremble* nella malleabilità costitutiva di ogni parola, ventaglio di risonanze :

Un mot a un éventail de « résonances » : il « sonne » culturellement. Il y a une sorte de phénoménologie immédiate du mot, phénoménologie en quelque sorte culturelle [...], car dépend de la culture (vague, diffuse, incorporée) du sujet. (BARTHES 2003 : 166)

Nei testi di Roland Barthes, così come in quelli che a lui si riferiscono, il *tremblement* e la rete semantica ad esso legata, ritornano a più riprese. Pare così scontato il legame tra Barthes e questa nozione che, nella citazione che segue, il suo nome (nome feticcio) funziona come fonte e garanzia senza che ci sia l'esigenza di fornire ulteriori indicazioni bibliografiche :

En français, en anglais et dans bien d'autres langues le mot « fin » jouit d'une ambiguïté sémantique qui cache ce qu'elle révèle : la fin est une terminaison, mais aussi un commencement, puisqu'un but, et une « ouverture » (Eco) car, dans son « tremblement » (Barthes), le texte de fiction remet en question les convictions d'un monde ordonné selon les lois de la *doxa*. (GENSANE 1996).

Se l'« isotopie du tremblé, du vacillant et de l'oscillation » (NOUDELMANN 2001 : 29) pervade la scrittura di Barthes dando plasticità al sentire che la anima e la fa muovere, il legame con lo *Schaudern* di Gide rimane lo sfondo sul quale leggere ogni volta la parola e i suoi affini :

[...] il aimait les savants chez lesquels il pouvait déceler un trouble, un *tremblement*, une manie, un délire, une inflexion ; il avait beaucoup profité du Cours de Saussure, mais Saussure lui était indéfiniment plus précieux depuis qu'il connaissait la folle écoute des Anagrammes ; chez beaucoup de savants il pressentait ainsi quelque faille heureuse, mais la plupart du temps, ils n'osaient aller jusqu'à en faire une œuvre : leur énonciation restait coincée, guindée, indifférente. (BARTHES 1975 : 163, BARTHES 1993 : III 217, corsivo nostro).

Il testo in questione è *Roland Barthes par Roland Barthes* e l'autore sta parlando di sé alla terza persona. All'*adiaphorie*, all'indifferenza di cui è fautrice

la Scienza, egli contrappone l'eccezione rappresentata da Saussure. Il *tremblement* è nella scrittura, è il suo potere di essere alternativa all'enunciazione bloccata e indifferente, è la sua capacità di trovare la *faille heureuse* da imboccare. La sorpresa, la scossa che contrasta l'*erstarren*.

Il *tremblement* è, altrove, il desiderio erotico, è il brivido che percorre e informa il linguaggio come corpo :

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage *tremble* de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire duquel je sou mets la relation. (BARTHES 1977 : 87, BARTHES 1993 : III 527, corsivo nostro).

È evocato nel *frisson*, il brivido, il fremito che percorre ancora la parola prima che il senso si abolisca, solidificandosi :

[...] le sens, avant de s'abolir dans l'in-signifiante, frissonne encore : *il y a du sens*, mais ce sens ne se laisse pas « prendre » ; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition. L'état idéal de la socialité se déclare ainsi : un immense et perpétuel bruissement anime des sens innombrables qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre la forme définitive d'un signe tristement alourdi de son signifié : thème heureux et impossible, car ce sens idéalement frissonnant se voit impitoyablement récupéré par un sens solide (celui de la Doxa) ou par un sens nul (celui des mystiques de la libération). (Formes de ce frisson : le Texte, la signifiante, et peut-être : le Neutre.) (BARTHES 1975 : 101-102, BARTHES 1993 : III 169).

Ma può diventare invece lo scacco delle parole, la loro esitazione e impotenza nel dire il desiderio. La parola non è allora che la traccia di un *échec langagier* : « [...] plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer ; à la précision de la cible correspond un *tremblement du nom* (corsivo nostro) ; le propre du désir ne peut produire qu'un improprio de l'énoncé. » (BARTHES 1977 : 27, BARTHES 1993 : III 477).

Parole inadatte o troppo « corrotte » dalla doxa :

Le cratylisme poétique de B. n'ouvre sur aucun autre monde que langagier. L'adamisme n'est donc pas un effacement des mots devant les choses, une coïncidence des mots et des choses, mais l'écriture d'un sens pur, d'une pure dénotation débarrassée du *tremblement des connotations*. (COSTE 1998 : 138, corsivo nostro).

Perec intorno a quegli stessi anni (1979) lo investiva di un diverso potere di svelamento e rivelazione : « ce qui est en jeu, dans les mots croisés comme en psychanalyse, c'est cette espèce de *tremblement du sens*, cette 'inquiétante

étrangeté' à travers laquelle s'infiltré et se révèle l'inconscient du langage. » (PEREC 1986 : 18, corsivo nostro)

Che l'isotopia del *trembler* ritorni in chi parla di Barthes, anche per effetto mimetico, non ci deve stupire, visto che la sua cifra è quella dell'instabilità e del cambiamento, dello spostarsi incessantemente « d'une posture à une autre, modifiant son angle d'approche livre après livre » (COMPAGNON 1997) ; visto che dell'« infidélité » egli ha fatto la sua « art de penser » :

Et vers la fin du cours, concédant qu'il peut y avoir, pour un écrivain, une « fracture historique », il réitère l'idée qu'« il faut prendre garde à ne pas évaluer le Fait de Rupture en termes de changement politique ». On comprend mieux alors en quoi sa pirouette est, à double titre, symptomatique. Elle fonctionne d'abord comme un autoportrait. Façon oblique de dire : je suis ainsi, je ne veux pas savoir comment, pourquoi je change d'idée, comment je glisse, comment je pratique l'infidélité comme art de penser. Telle est ma respiration, tel est mon corps. (MARTIN 2008 : 503)

Ondoiment, oscillation, instabilité, (*ibid.* : 496) ricorrono per definire il suo rifiuto della ripetizione e stagnazione (ancora il rifiuto dell'*erstarren* ? e in opposizione a l'*ondoiment* analogo per Barthes di *tremblement* ?), per definire il suo sfuggire programmatico ad ogni definizione :

Le dernier cours de Barthes est une prodigieuse invitation à l'imaginaire. Il n'y a pas de raison de réprimer notre désir de l'interpréter. D'autant que ce Barthes-là peut contribuer à déranger la vulgate, à *faire trembler encore un peu plus l'image* d'un R.B. qu'on prétendrait, à rebours de ses miroitements infinis, fixer dans la mémoire (*ibid.* : 496, corsivo nostro).

À vrai dire, aurait-on pu seulement imaginer un Barthes irréfléchi, emporté, hors de tout argument, par l'humeur d'une vie nouvelle ? Un Barthes brut en quelque sorte, presque naïf ? Habitant la crise, s'installant en elle, *parlant à partir de ce tremblement* ? (*ibid.* : 506, corsivo nostro)

Il cambiamento, il *glissement* come costante postura nell'esistenza : « Changer, varier, mais d'une façon non dogmatique, comme les reflets d'une moire (c'est-à-dire sans trompette), sur le rideau de la vie [...] : la versatilité » (BARTHES 2003 : 341). Ma anche cambiamento come qualcosa di improvviso, di repentino. Superamento inatteso del « manque d'investissement » che gravava sull'esistenza, l'« éclosion d'une idée : quelque chose comme la conversion 'littéraire' [...] en somme sorte de Satori, d'éblouissement » (*ibid.* : 32). *Satori* : non « descente illuminative de Dieu », bensì « réveil devant le fait », « saisie de la chose comme événement » (BARTHES 1970 : 101, BARTHES 1993 : 799). *Illumination* che fa uscire dall'*acédie*, dall'« état ténébreux » (BARTHES 2003 : 28) : è azzardato trovare qui, in questa « secousse du milieu de la vie » che lo fa uscire da

quell'« ensablement, cet enfoncement immobile dans le sable mouvant », un'eco dello *Schaudern* di Gide ?¹²

Il *tremblement* lo ritroviamo connesso al tema del *gauche*, *gauchir*, *gaucher* : « L'isotopie du tremblé, du vacillant et de l'oscillation, si présente dans les textes de Barthes, participe de ce signifiant 'gauche' » (NOUDELMANN 2001 : 29). Risultano poco pertinenti categorie come continuità e discontinuità per afferrare un pensiero in movimento come quello di Barthes, inutili le linee direttrici su cui tentare di ricollocare l'infinita varietà delle sue opere o il suo continuo « détournement » : la sua postura è quella di chi costantemente « dévie et gauchit les trajectoires » (*ibid.* : 2). La nozione del *tremblement*, del *gauche*, attiene all'esigenza di « désorienter la Loi » (*ibid.* : 45) :

Avec Roland Barthes, la gaucherie n'est pas un modèle, elle dispose des *tremblements du sens*, elle invite à regarder les ratures, à éprouver les trous de l'image, elle dessine un contrepoint aux discours de la Loi, de la Vérité, de la Science (*ibid.* : 47, corsivo nostro).

La mise en doute de l'autorité du texte suggère plutôt un décalage, un écart par rapport à la langue de la maîtrise et du pouvoir. Le tissu et la propension du texte à faire réseau incitent Roland Barthes à chercher une voie oblique, un sens *tremblé*, gauchi. Il valorise donc le nomadisme de l'écriture, son atonie, et cherche à promouvoir une écriture agénéalogique (*ibid.* : 43, corsivo nostro).

¹² La risposta di Barthes è « une nouvelle pratique d'écriture » « [qui] rompt d'avec les pratiques intellectuelles antécédentes », che interrompa il « ronron » della propria opera (2003 : 29). In lui il processo è diverso, rispetto a Gide, perché diverso è il suo momento esistenziale. A un certo punto, nel *milieu-du-chemin*, ci si può trovare – egli dice – « à cette sorte de point [...] d'où les eaux se séparent selon deux côtés divergents. Cela s'est produit sous l'effet de deux 'consciences' (évidences) et d'un événement ». La prima evidenza, per Barthes, è che « les jours sont comptés » e dunque bisogna « Travailler pendant que vous avez encore la lumière » ; la seconda è la « lassitude de la répétition ». L'« événement, venu du Destin, peut survenir pour marquer, entamer, inciser, articuler, fût-ce douloureusement, dramatiquement, cet ensablement progressif, déterminer ce renversement du paysage trop familier [...] : c'est hélas l'*actif* de la douleur. [...] Un deuil cruel et comme unique peut [...] marquer le pli décisif : le deuil sera le meilleur de ma vie, ce qui la divise irrémédiablement en deux parties, *avant / après*. Car le milieu de ma vie, quel que soit l'accident, ce n'est rien d'autre que ce moment où l'on découvre la mort comme réelle. [...] Tout d'un coup, donc, se produit cette évidence : d'une part, je n'ai plus le temps d'essayer plusieurs vies [...]. Et d'autre part, je dois sortir de cet état ténébreux, où me conduisent l'usure des travaux répétés et le deuil. Cet ensablement, cet enfoncement immobile dans le sable mouvant (= qui ne bouge pas !), cette mort lente du sur-place, cette fatalité [...] l'*acédie*. » (BARTHES 2003 : 26-28).

Twombly, explique Barthes, libère la peinture de la vision, de l'œil en tant qu'organe du contrôle rationnel, grâce à une écriture et une trace gauches, *tremblées*, penchées, raturées. Car précisément le gauche, selon Barthes, défait le lien de la main et de l'œil. (*ibid.* 2001 : 32, corsivo nostro).

Si può concludere un discorso su una parola che evoca il perdurare del movimento, che nega il solidificarsi ?

Nulle assurance, toujours ce tremblement...

Riferimenti bibliografici

- BARTHES, R., 1993, *Notes sur André Gide et son « Journal »*, in *Existences*, juillet 1942 ; in Barthes, I, p. 23-33.
- BARTHES, R., 1993, *Réflexions sur le style de « L'Étranger »*, in *Existences*, juillet 1944 ; in Barthes, 1993, I, p. 60-63.
- BARTHES, R., 1972 [1965], *Chateaubriand : « Vie de Rancé »*, in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1970, *L'empire des signes*, Genève, Skira, Paris, Flammarion.
- BARTHES, R., 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1993, *Œuvres Complètes*, 3 vol., Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 2003, *La préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil Imec.
- BARTHES, R., 1982 [1979], *Cy Twombly. Non multa sed multum*, in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1980, *Barthes di Roland Barthes*, traduzione di Gianni Celati, Torino, Einaudi.
- BARTHES, R., 1979, *Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.
- BAUDELAIRE, C., 1962 [1855], *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Garnier, Paris.
- CASSIN, B. (éd.), 2004, *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil Robert.
- CHATEAUBRIAND (de), F.-R., 1969 [1844], *Vie de Rancé* (éd. or. 1844) in Chateaubriand, *Œuvres romanesques* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- COSTE, C., 1998, *Roland Barthes moraliste*, Lille, PU Septentrion.
- DELON, M., 1975, « Du vague des passions à la passions du vague », in P. VIALLANEIX (éd.), *Le préromantisme : hypothèque ou hypothèse?*, Actes du Colloque organisé à Clermont-Ferrand, 29- 30 juin 1972, Paris, Klincksieck, p. 488-498.
- FINKIELKRAUT, A., 2009, *Le sage ne rit qu'en tremblant, Lecture de La Plaisanterie*

- de Milan Kundera, in Alain Finkielkraut, *Un cœur intelligent*, Paris, Stock/Flammarion.
- FINKIELKRAUT, A., 2008, *Magazine Littéraire*, n. 477, juillet, propos recueillis par François Aubel e Alexis Lacroix, p. 60-63.
- GENSANE, B., 1996, « Les moyens de la fin : quelques pistes », *Études Britanniques Contemporaines*, n. 10, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, p. 1-26.
- GIDE, A., 1954 [1926], *Si le grain ne meurt*, in *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GIDE, A., 1954 [1939], *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- HUMBOLDT (VON), W., 1989 [1836], *La diversità delle lingue*, Milano, Laterza.
- GOETHE, J. W. (von), 1984, *Faust I et II*, Paris, Flammarion, Traduction de Jean Malaplate.
- GOETHE, J. W. (von), 1962, *Faust II*, Edizioni Bietti, Milano, collezione « I classici popolari », traduzione di Giuseppe Gazzino del 1857,
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goethe/faust/pdf/faust_p.pdf
- KECHICHIAN, P., *Le monde*, 13 janvier 2006.
- KIERKEGAARD, S., 1991 [1843], *Timore e tremore. Lirica dialettica di Johannes de Silentio*, Mondadori, Milano, traduzione di Franco Fortini e Kirsten Montanari Guldbrandsen.
- LACAN, J., 1973, « L'étourdit », *Scilicet*, n. 4, Paris, Seuil, p. 5-52.
- LEJEUNE, P., 1988, « L'ère du soupçon », *Cahiers de sémiotique textuelle, Le récit d'enfance en question*, n. 12, p. 41-67.
- LUCEY, M., 1995, *Gide's Bent*, Oxford, UP.
- MARTIN, J.-P., 2008, « Barthes et la 'Vita Nova' », *Poétique* 4, n. 156, p. 495-508.
- MARTIN-GOLAY, A., 2013, *Beauvoir intime et politique : La fabrique des Mémoires*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion.
- MERCIER-CAMPICHE, M., 1994, *Retouches au portrait d'André Gide, L'âge d'homme*, Paris.
- NERVAL (de), G., 1840, *Faust ; suivi du Second Faust / de Goethe. Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Koerner...* traduction par Gérard de Nerval, C. Gosselin, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71436r.r=nerval+faust.langEN>
- NOIVILLE, F., 2015, « Au miroir de la première femme », *Le Monde des livres*, 27 mars.
- NOUDELMANN, F., 2001, « Roland Barthes : de la main gauche », *Rue Descartes* 4, n. 34, p. 45-60, <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-45.htm> (nella versione online i numeri si riferiscono ai paragrafi).
- PEREC, G., 1986 [1979], « Avant-propos » à *Les Mots croisés*, II, Paris, P.O.L. et Mazarine.
- PINSON, J.-C., 2010, *Philippe Forest et son père, dans le siècle et le ciel*, compte rendu à Philippe Forest, *Le siècle des nuages*, Gallimard, Paris, in « Place publique », #23 Septembre-octobre.

Maria Gabriella Adamo
Università degli Studi di Messina
mgadamo@unime.it

Synonymie en discours et traduction : sur quelques parcours et typologies

1. Dans les dernières pages de la *Préface* à ses *Nouveaux Synonymes François*, en 1785, l'Abbé Roubaud invitait « les Savans Étrangers à traiter de la synonymie des mots employés dans leurs Langues avec la même signification [...] » et, établissant par l'analyse leur « valeur élémentaire et propre, à les comparer avec les Mots qui, dans les autres Langues, expriment les mêmes idées » (ROUBAUD 1785 : I, xlvj).

De nos jours, les études sur la synonymie sont en plein essor, comme en témoigne une série de colloques et de publications en France et en Italie¹: d'autant plus que la synonymie pénètre tous les domaines des sciences linguistiques, de l'histoire de la langue à la linguistique synchronique, de la lexicologie à la lexicographie, de la terminologie à la pragmatique, jusqu'au cognitivisme. Actuellement, ce sont peut-être les phénomènes de la synonymie en discours qui proposent des hypothèses nouvelles, entraînant des perspectives syntaxico-lexicales mais portant aussi, par des champs transversaux, sur la rhétorique, la stylistique, l'esthétique. Ces phénomènes, par ailleurs, semblent de plus en plus proposer l'exigence d'une détermination – théorique et opérative – par rapport à la traduction, se croisant ainsi dans le débat, toujours ouvert, sur les modalités et les enjeux de l'opération traductive interlinguistique, surtout dans les domaines littéraire et poétique.

2. C'est là une direction qui se manifeste, entre autres, en France, notamment par les travaux de quelques revues en ligne, comme *Meta*, *Corela* et *Semen*, alors qu'en Italie, à Turin, une livraison de *Synergies*, éditée par Anna Battaglia et Joëlle

¹ Notamment, le GEHLF de Paris IV-Sorbonne a élaboré, sous la direction de Françoise Berlan, un grand projet portant sur l'édition des 4 volumes du dictionnaire de Roubaud. Il faut aussi mentionner, entre autres, les travaux de l'équipe de l'Université de Cergy-Pontoise, dirigée par Jean Pruvost. Voir, *infra*, les références bibliographiques.

Gardes Tamine, a été consacrée à *Synonymie et Traduction. Du lexique à la rhétorique*. Entre temps, avaient paru en 2006 à Messine les Actes du Colloque de 2003, *Synonymie et 'differentiae'*, et en 2008, à Milan, le volume illustrant *La Sinonimia fra langue e parole nei codici francese e italiano*, comprenant les résultats d'une recherche nationale coordonnée par Sergio Cigada. Ces deux ouvrages contenaient des sections concernant justement « synonymes en discours » et « synonymie et traductologie ».

À ces études s'ajoutent des supports de travail bien connus tels que l'*Atlas sémantique*, proposant des graphes de synonymie bilingue et élaboré par Sabine Ploux, de l'équipe du CRISCO, qui permet de comparer des items polysémiques et des parasyonymes de deux langues différentes. D'un côté plus traditionnel, d'autres instruments pour l'analyse lexicographique ont été fournis par les éditions Le Robert et Larousse, notamment avec des ouvrages concernant *Synonymes et analogies* et *Synonymes en contexte discursif*. Il est singulier que ces derniers ouvrages visent, comme l'on peut lire sur leurs couvertures, « L'emploi du mot juste », ce qui nous renvoie, par un retour en arrière, au XVIII^e siècle et aux visées mêmes de l'Abbé Gabriel Girard qui, en 1718, dans *La Justesse de la Langue françoise*² avait donné la théorie et le modèle de la synonymie distinctive (QUEMADA 1967 : 141), ou bien « de choix », selon la définition de Sylvain Auroux (1984 : 94). À travers des énoncés oppositifs, ce « petit traité » mettait en lumière une synonymie non parfaite mais partielle, dérivant de la *distinction* entre idées principales et accessoires, dont il fallait cerner les différences de signification par rapport aux « occasions » d'emploi, ou contextes. Ce qui par ailleurs produisait l'actualisation des synonymes lexicaux en discours devenant, comme on l'a relevé de notre temps, « un discours de discours » (MESCHONNIC 1991 : 38).

3. Ce renvoi à l'Abbé Girard me porte au cœur de mon parcours de recherche, un parcours que j'essaierai de retracer très rapidement en proposant ici quelques expériences qui, dans le cadre de la synonymie, m'ont conduit à des approches

² Abbé Gabriel Girard, 1718, *La Justesse de la Langue françoise, ou les différentes significations des Mots qui passent pour synonymes*, Paris, d'Houry, M.G. ADAMO (éd.), Fasano, Schena-Paris, Didier, 1999. Voir aussi Abbé Gabriel Girard, *Synonymes françois, leurs différentes significations, et le choix qu'il faut en faire pour parler avec justesse*, Paris, Veuve d'Houry, 1736, 1740, plusieurs fois réimprimés : en 1769 le grammairien et encyclopédiste Nicolas Beauzée en donnera une édition posthume en 2 volumes, avec 74 articles inédits.

diversifiées. Il faut préciser que ce n'est pas une méthode que je propose, mais des tentatives d'analyses demandant pour chaque corpus des stratégies appropriées à des textes et à des poétiques différents, par rapport à leur historicité et aux genres littéraires. Il s'agit donc d'expériences qui, à partir de la synonymie distinctive inaugurée par Girard, et en passant par les synonymistes du XVIII^e siècle, notamment Beauzée et Roubaud, m'ont plus récemment amenée, par un retour peut-être imprévisible, à l'exploitation de l'ancienne synonymie cumulative...

En effet, la tentative de vérifier le fonctionnement des relations synonymiques en diachronie et à travers les textes littéraires et poétiques dans des corpora italien/français s'est expliquée pour moi, jusqu'à ce moment, en deux directions principales. Un premier domaine portait vers certaines productions en prose se situant autour du XVI^e siècle et comprenait deux axes de recherche : d'abord le relevé de certaines dittologies – binômes et plus – synonymiques dans la version de 1546 de l'incunable manutien *Hypnerotomachia Poliphili* [...] attribué à Francesco Colonna (1499), devenu depuis lors en France *Discours du Songe de Poliphile* [...] (ADAMO 2012b : 73). Dans un cadre contigu se situait la traduction que Jacques Gohorry (italianisant, traducteur de Machiavelli, occultiste et, par ailleurs, très lié au *Poliphile*) avait donnée d'une chronique de la conquête du Pérou, restée longtemps anonyme et passée de l'espagnol à l'italien pour aboutir, en 1545, à la langue française (*ibid.* 239).

Tout en relevant certaines réverbérations des ouvrages de Girard dans la production littéraire du XVIII^e siècle (les séries synonymiques se doublant chez lui d'une écriture aphoristique portant aussi sur la femme *Légère, Inconstante, Volage, Changeante*)³, j'ai proposé, d'un autre côté, dans le domaine du texte poétique et par un décalage temporel ultérieur, deux études concernant la synonymie en traduction dans un corpus de textes d'Yves Bonnefoy (ADAMO 2008 : 309) et quelques réseaux synonymiques cernés chez Gérard de Nerval et chez le même Bonnefoy – ces poètes si proches dans leurs quêtes de l'Unité et de la Parole-Vérité (ADAMO 2009 : 87).

4.1. Ce chemin « à rebours » de la synonymie distinctive définie par Girard jusqu'à la synonymie cumulative se déployant au cours du Moyen Âge et après, au seuil du siècle classique (BURIDANT 1980 : 5-79), s'explique par la tentative de porter, à travers une approche qui se veut surtout sémantico-discursive, un regard sur certains phénomènes de la synonymie « de Parole » (CIGADA 2006 : 16) ; dans ce sillage, on visait à vérifier les modalités d'une synonymie en

³ « Une [femme] légère et ses aventures synonymiques à travers quelques traités et dictionnaires des XVIII^e et XIX^e siècles », in DOTOLI, G., ADAMO, M.G., PALERMO, R.M., BOCCUZZI, C. (éds), 2011, et cf. MARGARITO, M. 2000.

discours, par rapport à la circulation et à la production du sens. Ce qui renvoie, entre autres, à certaines perspectives – et interrogations – sollicitées par Joëlle Gardes Tamine, sur lesquelles je vais revenir.

Comme l'on a relevé, la synonymie se pose « au centre de la circulation infinie du sens » et comme fondement de la sémantique (REY-DEBOVE 1997 : 102 ss.).

En outre, se reliant à la polysémie, elle apparaît comme « l'opérateur métalexigraphique le plus efficace (et peut-être le seul) pour le traitement de la polysémie adjectivale », réduisant « le fossé entre langue et discours [...] et s'insérant dans la construction discursive ultime du sens » (SOUTET 2005 : 12).

Liée aux processus de la polysémie et de la connotation, la synonymie se révèle donc désormais comme « institutrice du sens », selon Alain Rey (2011 : 10), mais elle a été aussi liée, notamment au XVIII^e avec Girard et les nombreux traités de l'époque, à « l'art d'écrire », se doublant de la réflexion rhétorique et des stratégies discursives (PAPOFF 2011 : 31). Par cela, elle peut bien déboucher dans l'espace de la création littéraire, alors qu'un poète contemporain a tout récemment envisagé l'élaboration d'une « synonymie expressive » (JACOBÉE-SIVRY 2011 : 74).

Plus particulièrement, il apparaît que c'est dans le domaine du texte poétique qu'il faudrait évaluer la fonction des phénomènes de synonymie, en passant donc « du mot au texte » (BATTAGLIA, GARDES TAMINE 2010 : 59 svv.), de la langue au discours et en essayant de cerner leur apport au dispositif qui produit le sens dans les deux codes italien/français. Quant au texte de poésie, et à sa langue-grammaire, dont les analyses de Lotmann, Jakobson, Ruwet, et chez nous Stefano Agosti, ont défini la spécificité et le statut, l'on doit à Émile Benveniste les réflexions suivantes (auparavant inédites) qui en proposent l'articulation avec la linguistique :

Il semble que la langue poétique nous révèle un type de langue dont on a jusqu'à présent à peine soupçonné l'étendue, la richesse, la nature singulière. La langue poétique [...] a un autre mode de signification que la langue ordinaire, et elle doit recevoir un appareil de définitions distinctes. Elle appellera une linguistique différente (BENVENISTE 2006 : 195).

Là encore, des notes des Saussure, restées également inédites longtemps, souhaitaient l'avènement d'une « linguistique unifiée de la Langue et de la Parole », liées dans une relation de complémentarité et réunissant « Sémiologie = morphologie, grammaire, syntaxe, synonymie, rhétorique, stylistique, lexicologie, etc., *le tout étant inséparable* » (2002 : 45)⁴.

⁴ Le soulignement est dans le texte de Saussure.

4.2. Revenant à la synonymie en ce qui concerne son fonctionnement dans le texte – et premièrement dans la langue poétique (il est vrai d’ailleurs que, pour Aristote, les synonymes devaient servir aux poètes ...), Joëlle Gardes Tamine s’est adressée notamment aux problèmes concernant la synonymie entre lexique et rhétorique, allant donc du mot au syntagme, à la métaphore et à la périphrase, remarquant que ce n’est pas une synonymie stable, inscrite dans le système, mais une synonymie construite en discours, par une énonciation subjective (2005 : 9). À son tour, Jean-Paul Dufiet s’est arrêté sur une synonymie non seulement lexicale mais discursive, analysant certaines modalités de « paraphrase synonyme » dans le texte de théâtre (2008 : 506).

Par cela, des faits de langue sont engagés en discours, et la synonymie –elle-même structure rhétorique transversale, entraînant les processus syntagmatiques et paradigmatiques (CIGADA 2006 : 18) et s’articulant à travers les dynamiques de la *variatio* et de la *commutatio* – se rapporte aux modalités de l’énonciation. Mais elle doit aussi impliquer les procédés de la stylistique, se situant, selon Ullmann repris par Antoine Compagnon, « à la racine même » de ce domaine longtemps sujet à des dénégations (2003 : 209).

Les rapports entre rhétorique et stylistique renvoient à l’emploi de l’ensemble, différemment articulé, de ces figures de synonymie en 1730 définies par Dumarsais qui, par ailleurs, reprenait les « principes » girardiens. Précisées par Beauzée dans l’*Encyclopédie Méthodique*, elles seront reprises et catégorisées par les traités successifs, de Fontanier à Lausberg jusqu’à Morier et au regretté Georges Molinié : métabole et diaphore, gradation, gémation, répétition, congerie et accumulation coordinante, etc. Notamment, dans *Les Figures du discours*, Fontanier remarquait que « la métabole est cette figure ordinairement appelée synonymie », qui « accumule plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose, avec plus de force » (FONTANIER 1977 [1821] : 332).

Pourtant, comme nous l’avons vu à propos de l’Abbé Girard, il s’agit généralement d’une synonymie partielle, agencement d’une idée principale avec des idées accessoires, par des modalités portant sur les ressemblances / différences de mots « approchants » et par rapport aux « occasions », donc à l’environnement morpho-syntaxique et lexical. Au niveau des mots, la synonymie en discours renvoie plutôt à des parasyonymes, où le sens de deux ou plus termes différents devient semblable dans un contexte donné, instituant des liens d’équivalence qu’ils n’ont pas en langue et impliquant donc des procédés non de substitution mais de juxtaposition. Dès lors, on peut appliquer à cette synonymie, qui n’est pas stable mais dérivant, comme l’on a vu, d’une subjectivité, les notions de réseaux synonymiques ou parasyonymiques, essayant de cerner des réseaux structurés, pertinents à la cohésion du texte et aboutissant à des champs de signification.

Ces procédures, exigeant la construction d’un référent et renvoyant à une

démarche sémasiologique, se déroulent par le repérage des marques énonciatives, mais aussi des co-occurrences et des co-hyponymes. La synonymie qu'on appellera encore, reprenant l'ancienne dénomination, « cumulative », et qui garde ses implications sémantiques et rhétoriques, présente désormais une typologie nouvelle, comprenant non seulement des binômes et des suites synonymiques mais aussi des unités lexicales ou syntagmatiques souvent non coordonnées, en distribution complémentaire ou apparemment isolés, non-séquentiels.

4.3. D'après ces indications, les problèmes de la traduction et de la traductologie par rapport à la synonymie s'imposent de plus en plus. On pourrait préalablement relever que toute opération traductive contient une opération de substitution, donc synonymique, si bien qu'on a pu annoncer la « disparition de la notion de Traduction au profit de la Synonymie » (HATON 2003 : 2). Mais l'on peut plutôt revenir à la formule d'Umberto Eco, « dire presque la même chose », envisageant aussi les synonymes en traduction. Plus particulièrement,

Le travail sur la synonymie peut être utilement complété par des éléments de linguistique contrastive [...]. Des éléments de l'approche contrastive peuvent être efficacement appliqués à l'analyse des relations synonymiques dans les langues (HÉNAULT-SAKHNO 2005 : 4).

Et il faut tout d'abord se demander si, à l'intérieur du débat, toujours foisonnant, sur la traduction interlinguistique, littéraire et poétique, les positions théoriques de Ladmiral, Meschonnic, Berman, Etkind et, plus généralement, des sourciers et des ciblistes, peuvent s'appliquer à la synonymie bilingue. L'enjeu porterait notamment sur la traduction du texte poétique, renvoyant donc aux possibilités de la langue du traducteur et à ses ressources dans le domaine synonymique – mais aussi à son historicité et aux phénomènes de la réception.

Or, si au niveau rhétorique le passage et la correspondance des figures de l'un à l'autre code se révèle possible, parce qu'il s'agit de structures communicantes et traduisibles (on renvoie encore à Cigada), la translation d'une textualité à l'autre présente des problèmes aux niveaux linguistique, sémantique et surtout sémiotique⁵. En ce qui concerne la spécificité du texte de poésie, il faut ajouter

⁵ « ... on peut transposer le sémantisme d'une langue dans une autre, [...] mais on ne peut pas transposer le sémiotisme d'une langue dans celui d'une autre » (BENVENISTE, É., 1974, *Problèmes de linguistique générale* II : 228). Et Dumarsais soulignait les différences entre « les divers sens que l'on donne par figure à un même mot dans une même langue, et les *différentes* significations que celui qui traduit est obligé de donner à un même mot [...] pour faire entendre la pensée de son auteur » (*Des Tropes*, 1730 : 33). Cf. Françoise Berlan : « C'est insister sur l'irréductibilité des langues et sur la nécessité de poser la synonymie interlangue au niveau de la désignation et du sémantique, non du sémiotique » (2006 : 37).

l'élément prosodique, strictement lié avec l'aspect sémantique dans l'espace clos du poème, si bien que l'on peut parler d'une sémantique prosodique.

Quant aux procédures à appliquer, elles renvoient à la linguistique contrastive, proposant premièrement, afin d'établir les correspondances de traduction, « l'étude comparée des champs sémantiques français et italien » (PRINCIPATO 2007 : 191), mais aussi essayant de cerner, avec l'altérité des langues, « l'insaisissable altérité synonymique » (HÉNAULT-SAKHNO 2005 : 4). Il faut évidemment partir des dictionnaires monolingues et bilingues (ou bien d'*Atlas*), pour ébaucher ensuite une analyse sémique comparée des hyponymes du mot-noyau dans les deux langues.

Cette démarche prévoit donc le repérage des formes synonymiques en langue et en discours, cherchant à identifier les équivalences systémiques et textuelles pour vérifier enfin le différentiel sémantique entre les synonymes dans les deux codes ; il faudrait surtout évaluer leur spécificité sémantique, le degré de polysémie et les valeurs connotatives et symboliques. S'il est parfois difficile de maintenir en traduction les isotopies phoniques et sémantiques qui intensifient le champ synonymique, il faut du moins essayer de réaliser, comme nous venons de dire, l'adéquation des figures de rhétorique, notamment de la répétition. On essaiera en outre de garder le maintien du taux de synonymie dans la langue cible, visant cette « équivalence fonctionnelle » envisagé par Umberto Eco. Et, surtout, la réécriture doit toujours respecter la poétique qui est à l'origine du texte de départ, et qui implique aussi la présence des ressorts synonymiques⁶.

5.1.1. M'arrêtant sur les textes en prose, j'ai essayé de vérifier quelques typologies traductives de l'italien au français, concernant, comme l'on a vu, deux ouvrages bien différents entre eux mais se situant au tournant d'une époque marquée, en Italie comme en France, par la question du bilinguisme, axé sur la permanence du latin face au vulgaire et au français. D'abord l'*Hypnerotomachia Polifili* attribué à Francesco Colonna (1499), « le plus beau livre illustré de la Renaissance », œuvre hétérodoxe, sapientiale et allégorique dont la langue, métissage d'italien-latin et d'autres langues encore, apparaît foncièrement intraduisible. Sa translation en français, lors du foisonnement d'une activité traductive visant la fixation d'une langue normée, enrichie et expressive à la fois, était donc un véritable défi, s'insérant par ailleurs dans la pratique de la variation linguistique, notamment des binômes synonymiques propres à la synonymie cumulative. Surtout, à l'intérieur

⁶ « [...] l'analisi del processo traduttivo di un ambito sinonimico in un testo letterario segnalerà – oltre al tasso di sinonimia nella lingua *cible* e alla distanza semantica fra i segni utilizzati – la coerenza dei campi in L1 e L2, quindi come si attualizza il rispetto della prassi autoriale, il rispetto non di parole, né di gruppi, ma di una singolare poetica. » (IARIA 2008 : 274)

de sa textualité, la prolifération synonymique de l'original, hors système, est intensifiée par des séries allitérantes et des chaînes phoniques qui, d'après une esthétique de l'amplification, produisent une expansion sémantique déclenchant la production du sens. Ce dispositif n'a pas d'équivalent dans le *Songe de Poliphile* de l'édition Kerver (1546), où se réalise une opération normalisante, avec désémantisation – et censure – de l'original⁷. Ce qui s'achève, notamment, sur la réduction des dittologies, des polynômes et des réseaux synonymiques, d'après une poétique de l'évidence (TRAN 2011 : 4/7) qui renvoie notamment au « traducteur secondaire » – le premier restant anonyme – Jean Martin. Étant donné la très touffue architecture syntaxique de l'original, nous n'en donnons qu'un court exemple tiré du dernier chapitre, décrivant la fin du songe et le triste réveil de Poliphile :

[...] subracto fora dagli somnosi membri *il dolce e suave dormire*, evigilantime, [...] tutto indolentime per il forte stringere de *quella beata immagine et foelice praesentia et veneranda maiestate, lassantime et deserentime* tra mira dolcecchia et intensiva amaritudine, quando dal'obtuto mio se partiron quel iocondissimo somno et quella diva umbra *interrupta et disiecta quella misteriosa apparizione et sublata*, per la quale fue *conducto et elato* ad si *alti e sublimi et penetrabili cogitamenti* (HP 1499 : II, f. F2v).*

[...] je m'éveillai, *las et cassé* par les étroits embrassements dont [cet esprit angélique] m'avait étreint à mon avis et demeurai plein d'amertume, voyant absenter de moi celle par qui je devais vivre, laquelle *m'a conduit et élevé* à si hautes pensées (SP 1546 : II, f. 156v).

5.1.2. C'est à Jacques Gohory, qui par ailleurs avait préfacé la seconde édition du *Songe de Poliphile*, que l'on doit la traduction de *L'Histoire de la Terre Neuve du Perù* (1545), chronique passée de la langue espagnole à l'italienne avant d'être connue en français. Cette fois, la tentation de l'écriture semble prendre le dessus dans le traducteur, s'achevant dans le domaine de la synonymie cumulative par la fréquence presque systématique de couples coordonnés à partir du texte italien :

Substantifs : in buona pace (p. 681) > en bonne *paix et amitié* (f. Ciiijv) ; qualche sospetto (p. 687) > de *soupeçon et de crainte* (f. Fijr).

Adjectifs : un fuoco grandissimo (p. 700) > un *feu vif et ardent* (f. Liiijv) ; bella valle (p. 697) > vallée *moult délicieuse et plaisante* (f. Kiiijv).

Verbes : piangendo (p. 689) > *pleurant et gémissant* (f. Kiiijv) ; e l'argento scorre in pezzi (p. 700) > et le fait *couler et ruisseler seul et net* (f. Liiijv)⁸.

⁷ Cf. mon étude portant sur la traduction de 1546 du texte de Francesco Colonna, Olschki 1992, puis insérée dans le volume *Traduzione e poetica dell'Assenza*, 1996, Roma, Herder.

⁸ Les pages du texte italien renvoient à la traduction que G.B. RAMUSIO avait donnée

C'était là, pour Jacques Gohory, une exploitation des ressources que les pratiques synonymiques de son temps pouvaient offrir pour atteindre les niveaux stylistique et rhétorique propres à une réécriture qui, tout en cherchant des équivalents pour les formes du superlatif italien, visait l'intensification de l'ethos de la narration. Évoluant du style *humilis*, propre à une simple chronique, au style *moyen*, sinon *gravis*, il aboutissait à la réalisation d'une épopée moderne, centrée sur le thème de la convoitise de l'or du Nouveau Monde et marquée d'un nouveau « merveilleux épique » (ADAMO 2012 : 249).

6.1. D'après la valeur différentielle des mots (BERLAN 2007 : 44), la production de sens se constitue donc par des procédés de variation et d'intensification, ainsi que par des relations métonymiques de contiguïté, des reprises et des répétitions. Dans le domaine du texte poétique, on a relevé dans les *Chimères* de Nerval la fréquence de la variation et la création d'un « univers sémantique de la répétition » (STEINMETZ 1993 : III, 1274). À part les fréquences synonymiques à deux ou trois termes dans *Le Christ aux Oliviers* (« c'était bien lui, *ce fou, cet insensé sublime...* »), c'est dans l'espace formel du sonnet *El Desdichado* que l'on peut relever, dans un incipit aux fortes vibrations sémantiques et sonores, la série *Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé* (NERVAL 1993[1854] : III, 645). La série de trois adjectifs (*veuf* ayant fonction adjectivale) se déroule en ordre croissant d'intensité et d'expansion, se liant à l'intitulé même du sonnet et se situant dans le cadre de l'oscillation identitaire. Ce qui ailleurs, notamment dans *Artémis*, se manifeste par la reprise, la répétition et la disjonction apparente, ayant valeur de *vel*, et non de *aut/aut* (FONTANIER 1977 [1821] : 329), ne marquant donc pas une alternative, « mais plutôt une équivalence » (VOUGA 1981 : 124), ou bien un écart synonymique dans la relation entre les mots. Plus précisément, le relevé des occurrences dans l'ensemble des *Chimères* – véritable bloc sonore et sémantique – révèle, à travers leurs traits différentiels, la présence d'un double réseau synonymique, portant sur le couple hyperonymique *le Seul*, renvoyant à « solitude, absence dépossession », et *la Seule*, ou la Même et l'Absente enfin retrouvée. Projection d'une conscience onirique et mythique cohérente, l'écriture nervalienne, produit un mouvement intermittent d'oscillation et de transformation qui se manifeste par les figures rhétoriques et stylistiques de la *variatio* et de la *gradatio*, s'achevant sur une altération continue du sens (ADAMO 2009 : 96 ss.). En particulier, d'après le principe de variation, une relation de similarité relie les figures féminines « qui se ressemblent », et cette chaîne compose une série de

dans son *Summario* [...] (Venise, 1534) de la chronique espagnole anonyme, désormais attribuée à Cristòbal de Mena. Le texte français indique la traduction « au second degré » de Gohory (1545).

parasynonymes dont le noyau sémantique pourrait être *la Seule* : véritable « forme-sens »⁹, elle est identifiée dans le cadre d'un processus symbolique marqué par ce que l'on a appelé « opacité référentielle » (TODOROV 1978 : 78 svv.), où la référence se fait à un monde imaginaire et cyclique :

*Déesse – Isis – Cibèle – Mère [...] ;
Reine – Sainte – Fée – Sirène – Sibille – La Treizième, la Première – la Mort – la
Morte.*

Cette « écriture de la désignation » qui serait propre à Nerval (CAMPION 1997 : 153) peut aussi relever de la synonymie, car il s'agit de termes qui « distincts (en langue) par la signification, sont co-référents dans le discours, où ils désignent la même chose » (MORTUREUX 2006 : 99).

6.2. Et c'est dans l'écriture d'Yves Bonnefoy que Stefano Agosti a autrefois souligné la présence d'une « propagation synonymique » (AGOSTI 1972 : 145), impliquant des phénomènes de variations et de répétitions : or, à côté de la relation de contiguïté où semble s'organiser le discours poétique, et qui avait été relevée par Deloffre (DELOFFRE 1974 : 210), c'est notamment la modalité de la « répétition différente » (THÉLOT 1983 : 176), entraînant des glissements de sens et donc des modifications sémantiques continues, qui produit des effets de synonymie. Par ailleurs, d'après Lotmann, dans le texte poétique la répétition n'implique pas l'identité, mais introduit un écart, une différence (donc, une différence de sens) : ce qui devrait induire, comme l'on a affirmé (MESCHONNIC 2003 : 26), au maintien de cette figure en traduction, évitant le recours à des synonymes substitutifs.

L'on peut alors cerner à travers les ouvrages d'Yves Bonnefoy des microsystèmes parasynonymiques, et c'est dans le cadre de ce que le poète appelle « les grands signifiants de la parole » que j'ai envisagé une série de mots-clés renvoyant au champ sémantique de la *Lumière*. À travers le relevé préliminaire des occurrences dans un corpus donné, on a ébauché une analyse sémique, essayant ensuite de représenter les relations de synonymie et leur espace sémantique, d'après le modèle du CRISCO, par un graphe structuré en quatre sous-ensembles dans la classe des substantifs français/italiens, et selon leur degré d'intensité :

⁹ Cf. l'analyse d'Henri Meschonnic (1973) qui, dans *Poétique III* cernait dans les *Chimères* les éléments unitaires et propulsifs des sonnets nervaliens. Dans une perspective différente, Jean Richer avait relevé dans le recueil la relation de synonymie entre Amour/Mort (*Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1970).

1. *Lueur – Clarté – Éclat – Éclair – Étincellement [...];*
2. *Feu – Flamme – Braise – Foudre ;*
3. *Soleil – Rayon – Aube – Jour – Étoile ;*
4. *Lampe – Ampoule – Vitre.*

On a pu ainsi y insérer des parasynonymes de *Lumière* non recensés dans les répertoires lexicographiques, mais renvoyant à l'idiolecte du poète et ayant donc des valeurs connotatives et symboliques, par rapport à leur environnement linguistique et à l'organisation textuelle.

Dans *Ce qui fut sans lumière* (1987), nous avons examiné les réseaux parasynonymiques du poème *Le Puits* : c'est là un objet simple, mais où l'eau du fond reflète le ciel, réunissant 'les deux ciels' et devenant, selon Jean Starobinski, espace de cet « entre-deux-mondes » qui renvoie à l'Unité des origines. Les répétitions et les reprises disséminées de manière non-séquentielle dans le poème produisent des modifications des valeurs sémantiques d'un vers à l'autre, à travers les procédés de la synonymie amplifiante. Par le déroulement de nuances successives, et par le rythme intermittent des arrêts et des reprises, le texte aboutit à un mouvement négatif, qui renverse la lumière en obscurité et s'achève sur une gradation descendante. Ainsi, à travers cette modalité de sémantisme synonymique, la *lumière* et ses parasynonymes évoluent vers une modification de leurs fonctions, formant enfin des couples oxymoriques : *sombre lumière, feu sombre, obscure flamme*, alors que le monde semble s'effacer *dans l'étincellement qui va sans lumière*.

Nous n'en donnons ici que quelques vers fragmentaires, suivi de la traduction italienne du regretté Davide Bracaglia, où le dispositif textuel et parasynonymique est respecté :

Tu écoutes la chaîne heurter la paroi / Quand le seau descend dans le puits *qui est l'autre étoile*. / Parfois *l'étoile du soir*, celle qui vient seule, / Parfois *le feu sans rayons* qui attend à *l'aube* /.../ Mais toujours l'eau est close, au fond du puits, / Toujours *l'étoile* y demeure scellée /.../ *C'est une étoile* au bout du chemin, *un ciel* / Qu'on a cru voir *briller* entre deux arbres /.../ (BONNEFOY 1987 : 35).

Ascolti la catena urtare la parete / Mentre il secchio scende nel pozzo che è *l'altra stella*, / Ora *la stella della sera*, quella che giunge sola, / Ora *il fuoco senza raggi* in attesa *all'alba* /.../ Ma l'acqua è sempre chiusa, in fondo al pozzo, / *La stella* vi resta sempre prigioniera. /.../ È *una stella* in fondo al cammino, *un cielo* / Che si è creduto di *veder brillare* fra due alberi. /.../ (BONNEFOY 2001 : 43).

6.3. Ces ébauches d'analyses de certaines modalités des textes poétiques par rapport aux phénomènes de la synonymie ont demandé des stratégies croisées très spécifiques, que nous ne pouvons pas reprendre ici en détail. Il faut pourtant au moins renvoyer aux notions, désormais élargies, d'espaces sémantiques et

d'équivalence¹⁰, qui deviennent donc des faits de discours par les écarts morpho-syntaxiques et lexicaux. Ou bien par le choix, dans le domaine d'un sémème, d'un « culminateur sémantique » (CIGADA 1987 : 27) se situant même au-delà d'un champ notionnel donné : comme, dans *Les Planches courbes* de Bonnefoy (2001), le champ synonymique de *Lumière* déferlant sur le noyau thématique *Lumière-Enfant*, qui marque une re-naissance et une restitution d'innocence dans le rapport avec la finitude de notre monde. Ainsi, de nouveaux paradigmes sémantiques et des relations parasynonymiques se dessinent, qui, souvent, ne sont pas dans le système : ils se situent donc, comme l'on a vu, par rapport non pas à la langue standard mais à l'idiolecte du poète, dont les choix renvoient premièrement à sa poétique et à sa Parole, confirmant la cohésion au sein de la structure close du texte poétique et dévoilant son architecture secrète.

Par là, on parvient au Discours, avec ses écarts et ses effractions par rapport à la langue normée ; et pourtant, par un processus circulaire, c'est le discours poétique qui renouvelle la langue dans ses pouvoirs : nous pouvons encore renvoyer aux constatations de Steinmetz à propos de Nerval, et à Yves Bonnefoy même : « le discours du poète reconstitue la Langue ».

Et c'est peut-être la Poétique – celle de la Dépossession et de l'Absence pour l'auteur des *Chimères*, ou de la Présence et de l'Unité pour l'auteur de *Douve* – qui déclenche la synonymie et ses réseaux : une synonymie où le rapport dialectique entre le semblable et le différent produit des réseaux signifiants, alors que les ressources de la rhétorique et de la stylistique engendrent des effets de synonymie fonctionnels à l'activation du sens.

7. Pour une conclusion qui se veut provisoire

Se liant à l'évolution des réflexions linguistiques, de l'histoire culturelle et des poétiques, mais aussi à celle des théories-pratiques traductives, la synonymie en discours révèle son appartenance à des champs multiples et interdisciplinaires, demandant donc des compétences croisées entre linguistes, littérateurs et comparatistes. Ainsi, le domaine de recherche devrait-il adopter une attitude de décroisement, par l'évaluations des différents courants qui ont pris le discours comme objet, et par des analyses plurielles visant à dégager, d'après la diversification des modalités synonymiques, des indices propres aux processus interprétatifs portant sur la production du sens d'une langue à l'autre.

¹⁰ On renvoie notamment aux représentations géométriques de Bernard Victorri et Fabienne Venant (2007) et à une « sémantique de l'emploi » souhaitée par Jean Lecointe (1993).

Mais peut-être faudrait-il voir la synonymie discursive, premièrement, comme un travail d'écriture, agissant à l'intérieur de la langue autant que dans l'élaboration d'une poétique, et cela aussi bien dans le texte original que dans le texte cible. Par ses réseaux mobiles, marqués par des relations sémantiques de contiguïté et par les stratégies de la variation et de l'intensification, elle participe d'un espace textuel organisé sur la combinatoire des analogies, des ressemblances et des différences, se faisant 'opérateur de sens' et devenant Synonymie de Parole.

Références bibliographiques

Textes

- ANONIMO, 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, in G. POZZI, L. CIAPPONI (éds), 1980 [1964], Padova, Antenore.
- COLONNA, F., 1546, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Kerver, in G. POLIZZI (éd.), 1994, Imprimerie Nationale.
- GOHORY, J., 1545, *L'Histoire de la Terre Neuve du Perù en l'Inde occidentale, qui est la principale mine d'or du monde [...]*. Traduite d'italien en françoys, Paris, Sertenas.
- GIRARD, Abbé G., 1718, *La Justesse de la Langue françoise, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, Paris, d'Houry, M.G. ADAMO (éd.), 1999, Fasano, Schena-Paris, Didier.
- GIRARD, Abbé G., 1740 [1736], *Synonymes françois [...]*, Paris, Veuve d'Houry.
- NERVAL, G. de, 1854, *Les Chimères*, in *Œuvres Complètes*, J. GUILLAUME, Cl.
- PICHOIS, J.L. STEINMETZ (éds), 1993, Paris, Gallimard, Pléiade, III.
- BONNEFOY, Y., 1987, *Ce qui fut sans lumière [...]*, Paris, Mercure de France. Trad. D. BRACAGLIA, 2001, Torino, Einaudi.
- BONNEFOY, Y., 2001, *L'opera poetica*, in F. SCOTTO (éd.), Milano, Mondadori.

Ouvrages collectifs, Revues

- ADAMO, M.G., RADICI COLACE, P. (éds), 2006, *Synonymie et 'differentiae'. Théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BALIBAR- MRABITI, A. (éd.), 1997, *Langages*, n. 128, « La Synonymie ».
- BATTAGLIA, A., GARDES TAMINE, J. (éds), 2010, *Synergies Italie*, n. 6, « Synonymie et Traduction. Du lexique à la rhétorique ».
- BERLAN, F., BOUVEROT, D. (éds), 2007, *Le Français moderne*, n. 1, « La Synonymie en questions. Échanges entre les époques ».
- BERLAN, F., BERTHOMIEU, G. (éds), 2012, *La Synonymie*, Paris, PUPS.
- CIGADA, S., VERNA, M. (éds), 2008, *La Sinonimia tra Langue e Parole nei codici francese e italiano*, Milano, Vita e Pensiero.

CIGADA, S., 2009, « Avant-Propos », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 61, Paris.

DOTOLI, G., ADAMO, M.G., PALERMO, R.M., BOCCUZZI, C. (éds), 2011, *Genèse du Dictionnaire, L'aventure des Synonymes*, Fasano, Schena-Paris, Baudry.

Ouvrages, articles, études

ADAMO, M.G., 2008, « Sinonimia, testo poetico e traduzione : su Y. Bonnefoy e alcune traduzioni italiane », in S. CIGADA, M. VERNA (éds), *La sinonimia tra 'langue' e 'parole' nei codici francese e italiano*, Milano, Vita e Pensiero, p. 309-341.

ADAMO, M.G., 2009, « Synonymie et texte poétique : autour de Nerval et de Bonnefoy », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 61, Paris, p. 87-105.

ADAMO, M.G., 2012a, « Traduction et Synonymie au XVI^e siècle : *L'Histoire de la Terre Neuve du Perù* (1545) de J. Gohory », in F. BERLAN, G. BERTHOMIEU (éds), *La Synonymie*, Paris, PUPS, p. 239-250.

ADAMO, M.G., 2012b, « Sur quelques dittologies et réseaux synonymiques en traduction. De l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) au *Songe de Poliphile* (1546) », in F. ROUDAUT (éd.), *Religion et Littérature à la Renaissance, Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, Paris, Garnier, p. 73-101.

AGOSTI, S., 1972, « Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile », « Introduzione alla lettura di Douve », in *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, p. 143-162.

AUROUX, S., 1984, « D'Alembert et les synonymistes », *Dix-huitième siècle*, n. 16, p. 94-96.

BATTAGLIA, A., GARDES TAMINE, J., 2010, « Traduire la poésie : du mot au texte », *Synergies Italie*, n. 6, p. 59-82.

BENVENISTE, É., 2006, *Feuillets inédits sur le Langage poétique*, in G. DESSONS, É. Benveniste : *l'invention du discours*, Paris, Editions In Press.

BERLAN, F., 2010, « D'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre : La Bruyère traducteur de Théophraste et auteur des *Caractères* », *Synergies Italie*, n. 6, p. 35-52.

BERLAN, F., 2007, « Peut-on concilier la notion de valeur et le recours à l'étymologie en synonymie distinctive ? », in F. BERLAN, D. BOUVEROT (éds), *Le Français moderne*, n. 1, « La Synonymie en questions. Échanges entre les époques », p. 41-66.

BURIDANT, Cl., 1980, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'Analyse du Discours*, n. 4, p. 5-79.

CAMPION, P., 1997, « L'écriture de la désignation dans *Aurélia* », in A. GUYAUX (éd.), *Gérard de Nerval*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 153-163.

CIGADA, S., 1998, « I meccanismi del senso : il culminatore semantico », in E. RIGOTTI, C. CIPOLLI (éds), *Ricerche di semantica testuale*, Brescia, La Scuola, p. 25-70.

CIGADA, S., 2006, « Il concetto di sinonimia fra 'langue' e 'parole' », in M. G. ADAMO, P. RADICI COLACE (éds), *Synonymie et 'differentiae'. Théories et méthodologies de*

- l'époque classique à l'époque moderne*, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 9-25.
- COMPAGNON, A., 1998, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- DELOFFRE, F., 1974, *Stylistiques et Poétiques françaises*, Paris, SEDES.
- DUFLET, J.-P., 2007, « La synonymie discursive dans les dialogues de théâtre », in S. CIGADA, M. VERNA (éds), *La sinonimia tra 'langue' e 'parole' nei codici francese e italiano*, Milano, Vita e Pensiero, p. 505-527.
- DU MARSAIS 1996 [1730], *Des Tropes*, F. DOUAY-SOUBLIN (éd.), Paris, Flammarion.
- ECO, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- ELWERT, W. TH., 1954, « La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana », *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, n. 2, p. 154 ss.
- FONTANIER, P., 1977 [1821], *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GARDES TAMINE, J., 2005, « Métaphore et synonymie. Quelques interrogations », Document de travail, <http://www.inpho-metaphore.com>.
- HATON, S., 2003, *Sens, polysémie et multilinguisme. Comment générer des champs synonymiques à partir de dictionnaires de langues*, in P. VERGELY et al. (éds), *Actes du Colloque JETOU2003 Autour du sens*, Toulouse, 7-8 novembre 2003, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse.
- HÉNAULT-SAKHNO, C., 2005, « Synonymie verbale en français : aspects contrastifs et problèmes de traduction », *CORELA*, Hors série, n. 1, URL : <http://corela.revues.org/1158>.
- IARIA, D., 2008, « Analisi contrastiva di un campo sinonimico pirandelliano in traduzione française : l'«oppressione» », in S. CIGADA, M. VERNA (éds), *La sinonimia tra 'langue' e 'parole' nei codici francese e italiano*, Milano, Vita e Pensiero, p. 271-288.
- JACOBÉE-SIVRY, É., 2011, « Le travail de la synonymie dans *Les Pas effacés*, de R. de Montesquiou », in G. DOTOLI, M. G. ADAMO, R. M. PALERMO, C. BOCCUZZI (éds), *Genèse du Dictionnaire, L'aventure des Synonymes*, Fasano, Schena-Paris, Baudry, p. 67-84.
- LECOINTE, J., 1993, *Dictionnaire des synonymes et des équivalences*, Librairie Générale Française.
- MARGARITO, M., 2000, « Dans le dictionnaire, les enfants (aphorismes, maximes et univers de l'enfance) », in N. MINERVA, C. PELLANDRA (éds), *Aspetti di etica applicata. La scrittura aforistica*, Bologna, CLUEB, p. 145-164.
- MESCHONNIC, H., 1973, *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, H., 1991, *Des Mots et des Mondes [...]*, Paris, Hatier.
- MESCHONNIC, H., 2003, *Poétique et Traduction*, Paris, Verdier.
- MORTUREUX, M.-F., 2006 *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Colin.
- PAPOFF, G., 2011, « L'art d'écrire, la méthode synonymique appliquée à la réflexion rhétorique », in G. DOTOLI, M. G. ADAMO, R. M. PALERMO, C. BOCCUZZI (éds), *Genèse du Dictionnaire, L'aventure des Synonymes*, Fasano, Schena-Paris, Baudry, p. 31-46.
- PRINCIPATO, A., 2008, « Le rôle de l'évolution sémantique dans la correspondance entre synonymes italiens et français », in S. CIGADA, M. VERNA (éds), *La sinonimia*

- tra 'langue' e 'parole' nei codici francese e italiano, Milano, Vita e Pensiero, p. 189-196.
- QUEMADA, B., 1967, *Les dictionnaires du français moderne (1539-1863)*, Paris, Didier.
- REY, A., 2011, « La synonymie, institutrice du sens », in G. DOTOLI, M. G. ADAMO, R. M. PALERMO, C. BOCCUZZI (éds), *Genèse du Dictionnaire, L'aventure des Synonymes*, Fasano, Schena-Paris, Baudry, p. 10-22.
- REY-DEBOVE, J., 1997, « La synonymie, ou les échanges de signes comme fondements de la sémantique », *Langages*, n. 128, p. 91-104.
- SAUSSURE, F., 2002, *Écrits de linguistique générale*, in S. BOUQUET, R. ENGLER (éds), Paris, Gallimard.
- SCHOYSMANS, A., 2006, « Les binômes synonymiques en moyen français », in M. G. ADAMO, P. RADICI COLACE (éds), *Synonymie et 'differentiae'. Théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 113-134.
- SOUTET, O. (éd.), 2005, *La Polysémie*, Paris, PUPS.
- STAROBINSKI, J., 1982, *Préface à Y. BONNEFOY, Poèmes*, Paris, Gallimard.
- STEINMETZ, J.-L., 1993, *Notice*, in G. de NERVAL, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », III, p. 645-651.
- THÉLOT, J., 1983, *Poétique d'Y. Bonnefoy*, Genève, Droz.
- TODOROV, T., 1978, *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- TRAN, T., 2007, « Synonymie, amplification et poétique de l'évidence dans le *Songe de Poliphile* », Colloque du Groupe d'Études en Histoire de la Langue Française (GEHLF), *La Synonymie dans la langue et les styles, du XVI^e au XX^e siècle*, mars 2007, Paris IV- Sorbonne (texte dactylographié).
- VICTORRI, B., VENANT, F., 2007, « Représentation géométrique de la synonymie », *Le Français Moderne*, n. 1, p. 81-96.
- VOUGA, D., 1981, *Nerval et ses Chimères*, Paris, Corti.

Caterina Falbo
IUSLIT – SSLMIT
Università degli Studi di Trieste
cfalbo@units.it

Des candidats « innommables » dans la bouche d'interprètes hâtifs

Introduction

Les débats présidentiels représentent un type particulier d'interaction dialogale¹ médiatique. Leur public est constitué par l'ensemble des téléspectateurs qui, comme le dit Catherine Kerbrat-Orecchioni (2013 : 21), est une sorte de « surdestinataire » auquel sont destinés « les propos qui s'échangent sur le plateau ». Même si ce public est virtuel, sa présence engendre l'enchâssement de « deux circuits communicatifs » : un « circuit restreint » qui se dessine entre les débatteurs et les animateurs et un « circuit englobant allant, de façon [...] unilatérale, du plateau (instance d'émission) aux téléspectateurs (instance de réception) » (*ibidem*, cf. aussi GOFFMAN 1987, BONDI PAGANELLI 1990).

De par l'enchevêtrement des intérêts politiques au niveau européen et international, les élections présidentielles qui se déroulent dans un État peuvent éveiller un certain intérêt dans d'autres. C'est la raison pour laquelle depuis quelques décennies les débats présidentiels américains et français, auxquels s'ajoute le dernier débat entre candidats à la charge de premier ministre au Royaume-Uni, ont été transmis par les chaînes de télévision italiennes et accompagnés par une interprétation simultanée (désormais, IS) en italien. La diffusion d'une émission de télévision étrangère par une chaîne italienne comporte en général l'insertion de l'émission étrangère dans une émission italienne créée expressément à cette fin. Cela engendre plusieurs effets et au niveau de l'émission, en tant que « cadre », et au niveau de l'interaction, en tant que « contenu » de l'émission elle-même. Sur le plan de l'émission, l'émission étrangère constitue l'émission « citée » par l'émission italienne (émission « citante », FALBO 2012), qui construit son discours sur la base de ce qui se passe à l'écran étranger.

¹ Pour un approfondissement de la notion de « dialogal » cf. ROULET *et al.* 1985, BRÈS 2005, KERBRAT-ORECCHIONI 2005.

L'interaction entre les participants au débat (étranger) devient, quant à elle, l'objet de discours des participants à l'interaction qui se construit sur le plateau italien. En outre, à côté du circuit restreint et du circuit englobant qui se dégagent de l'interaction médiatique étrangère s'ouvrent, dans une sorte de mise en abyme, deux nouveaux circuits, l'un restreint et l'autre englobant, qui rassemblent respectivement, d'une part, les interactants sur le plateau, et de l'autre, les interactants et le public des téléspectateurs italiens, tous réunis par un objectif commun, soit comprendre les enjeux du débat présidentiel en cours. L'IS qui s'effectue lors de ces émissions télévisées (et ce type d'interactions) a peu à voir avec les interactions exolingues en face-à-face avec la présence d'un interprète. En effet, les participants au débat présidentiel n'ont aucun besoin des services d'un interprète pour communiquer entre eux et ils ignorent parfois carrément que quelqu'un sur la planète est en train de traduire simultanément leurs propos. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'appeler cette forme d'IS, *interprétation simultanée in absentia* (FALBO 2012). L'IS ainsi produite est destinée, dans notre cas, au public italien et souffre de tous les désavantages engendrés par le fait que l'interprète ne participe pas à l'interaction, il ne partage pas le lieu où elle se déroule, il peut en partager le temps si elle est transmise en direct et il reçoit, comme tout un chacun, ce que le dispositif médiatique décide de montrer et faire écouter (CHARAUDEAU 1997).

Nous nous pencherons ici sur l'IS en italien du débat présidentiel de 2007 entre Ségolène Royal (SR) et Nicolas Sarkozy (NS) en nous focalisant sur les formes nominales d'adresse (KERBRAT-ORECCHIONI 2010a) produites et/ou reproduites par les interprètes ainsi que sur les fonctions qu'elles remplissent dans le débat interprété en simultanée par rapport à celles qu'elles exercent dans le débat original en français. Les formes nominales d'adresse (FNA)² sont des syntagmes nominaux utilisés en discours pour s'adresser à quelqu'un. Une même forme peut être employée pour s'adresser directement ou indirectement à son interlocuteur. Dans le premier cas, la FNA équivaut à une deuxième personne et est utilisée en fonction vocative ; dans le second, le locuteur use d'une FNA désignant le destinataire mais l'inscrit dans un énoncé destiné apparemment à d'autres participants à l'interaction. C'est le cas du célèbre « je ne sais pas pourquoi madame Royal d'habitude calme a perdu ses nerfs » prononcé par NS : grâce à la délocution *in praesentia*, SR (délocutée) se trouve privée de son statut d'interlocutrice à part entière, mais comme on le verra, cela ne l'empêche pas de

² Nous puisons ici à l'approche théorique et au cadrage méthodologique décrits dans KERBRAT-ORECCHIONI (2010a et b, 2012) et nous nous focalisons sur les formes qui caractérisent tout particulièrement les débats présidentiels.

réagir à la provocation de NS. Les FNA remplissent plusieurs fonctions. En interaction, elles permettent au locuteur d'interpeller l'allocutaire, d'allouer un tour de parole, de désigner l'interlocuteur en rendant explicite son identité à d'autres participants à l'interaction, comme par exemple au public des radio-auditeurs ou des téléspectateurs. À côté de ces fonctions organisationnelles de l'interaction (interactives chez CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 276), les FNA opèrent le renforcement de la valeur illocutoire exprimée ou l'acte de langage réalisé par un énoncé (fonction argumentative chez CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 278). En outre, elles affichent la relation interpersonnelle établie par les interactants (plus ou moins hiérarchique, verticale vs. horizontale).

1. Les données

Notre corpus se compose précisément de la version originale du débat présidentiel Sarkozy-Royal, diffusé par TF1 et France 2 le 2 mai 2007, et de son IS en italien passée en direct sur Sky TG24 le 2 mai 2007.

L'IS a été effectuée par une équipe composée de 4 interprètes : interprète 1 (IN1, homme) pour Arlette Chabot (journaliste-modératrice) ; interprète 2 (IN2, homme) pour Patrick Poivre d'Arvor (journaliste-modérateur) ; interprète 3 (IN3, femme) pour Ségolène Royal ; interprète 4 (IN4, homme) pour Nicolas Sarkozy. L'équipe d'interprètes a été formée dans le respect du critère *one voice one interpreter*, tandis que la règle du *voice matching*³ n'a été respectée que partiellement. Aux quatre interlocuteurs du débat en français correspondent, en effet, quatre interprètes, dont trois sur quatre choisis dans le respect de la correspondance « interlocuteur homme/femme – interprète homme/femme ». Le débat original ainsi que son interprétation simultanée ont été transcrits à l'aide de WinPitch (cf. MARTIN 2009).

³ Le *voice matching* prévoit une correspondance de genre entre l'interlocuteur et l'interprète (interlocutrice femme – interprète femme). Le critère du *one voice one interpreter* au contraire veut que chaque interlocuteur soit traduit par un seul interprète, ce qui permet de reproduire dans l'interaction traduite en simultanée le même nombre de voix que dans l'interaction originale.

2. Les FNA dans le débat présidentiel Sarkozy-Royal

2.1 Les aspects quantitatifs

D'après l'analyse de Hugues Constantin de Chanay (2010 : 249-250), au cours du débat Sarkozy-Royal, « près de deux cents FNA » ont été utilisées, ce qui distingue ce débat de tous ceux qui l'ont précédé. Cette donnée est encore plus étonnante si on considère que NS produit « une FNA toutes les 30 secondes en moyenne, ce qui est le double de la moyenne du candidat ayant la moyenne la plus élevée (VGE en 1974) [Valéry Giscard d'Estaing] ». En particulier, NS s'adresse ou nomme son adversaire 137 fois, tandis que Royal ne le fait que 9 fois ; les journalistes, quant à eux, produisent 38 FNA.

L'IS en italien du débat de 2007 présente un nombre résolument inférieur de FNA : IN4 (l'interprète de NS) n'en produit que 12 ; IN3 (interprète de SR) 1 et IN1 et IN2 (respectivement interprètes d'Arlette Chabot et de Patrick Poivre d'Arvor) 26. Ces données quantitatives montrent clairement que la plupart des FNA du débat original ont été effacées dans la version interprétée⁴. L'écart est remarquable entre les FNA produites par NS et SR par rapport à celles traduites par IN4 et IN3, tandis qu'il se réduit considérablement pour ce qui est des FNA produites par les journalistes et leurs interprètes. Pour expliquer cette différence quantitative, il est nécessaire de l'articuler avec la fonction que les FNA ont à l'intérieur du discours en interaction. Effectivement, au-delà des idiosyncrasies propres à chaque interprète, la raison pour laquelle le nombre de FNA dans la version interprétée est plus proche de celui du débat français est très probablement due à la nature organisationnelle (fonction d'attribution des tours, de gestion de la négociation, des interruptions, etc.) des FNA produites par Arlette Chabot, Patrick Poivre d'Arvor. Très souvent, elles constituent à elles seules le tour de parole d'un journaliste-moderateur qui, en les prononçant, sélectionne le locuteur suivant, rappelle au public son identité, atteste son droit de parole. Leur présence est donc essentielle puisqu'elle répond à une exigence d'organisation et d'avancement du débat, ce qui les rend, parfois, aussi fondamentales pour IN1 et IN2, qui n'ont souvent que le nom du candidat à transposer. Il reste, toutefois,

⁴Dans la version interprétée, des problèmes techniques ont causé deux interruptions, l'une au tout début de la liaison (quelques minutes) et l'autre vers la fin de l'émission (29 minutes de coupure), ce qui a certainement influencé le nombre des FNA transposées. Il nous semble, toutefois, qu'une coupure d'une trentaine de minutes sur un débat de presque deux heures et demie ne peut mettre en cause la tendance à l'évitement de la traduction qui se dégage de la comparaison entre le débat en français et sa version interprétée.

que la plupart des FNA du débat original ont été effacées dans la version interprétée. Cet effacement est dû à deux phénomènes distincts : d'un côté, l'absence dans la version interprétée de tours de paroles entiers contenant des FNA qui, au contraire, sont présents dans le débat français ; de l'autre, le fait que les interprètes n'ont pas traduit des FNA produites par les interlocuteurs pendant leurs tours de parole.

L'effacement, la réduction et/ou la fusion dans la version interprétée de tours de parole de l'interaction originale résultent de la difficulté de la part des interprètes de gérer les chevauchements entre les candidats ou entre les candidats et les journalistes. Avec le tour de parole, c'est parfois tout le message et l'argumentation mise en place par le locuteur qui disparaît et qui peut entraîner, par conséquent, non seulement l'effacement des FNA mais aussi une perte de la cohérence de l'échange. Appartiennent à ce premier procédé les moments pendant lesquels Sarkozy essaie de récupérer le tour de parole comme dans l'exemple 1 ; dans la version en italien, les tours de parole se réduisent et semblent se distribuer autrement par rapport à la version en français :

Ex. 1⁵

- 721 NS : ils sont payés combien ceux qui sont à trente-deux heures
 722 SR : ils sont payés comme aux trente-cinq heures
 723 NS : <oui donc on n'augmente pas le pouvoir d'achat>
 724 SR : <mais pourquoi mais mais si> pourquoi parce que
 725 NS : <or il y a un problème considérable de pouvoir d'achat dans les entrepri->
 726 SR : <mais laissez les gens libres>
 727 NS : <alors et bien sûr mais>
 728 SR : <laissez laissez les gens>
 729 NS : **<mais madame>**
 730 SR : <laissez la liberté des gens ne leur imposez pas> de travailler plus pour gagner
 731 plus vous savez ce que c'est la valorisation <du travail>
 732 NS : <mais **madame Royal** mais mais non>
 733 SR : c'est un travail payé à sa juste valeur vous trouvez qu'il est normal que des
 734 salariés commencent leur carrière au SMIC à neuf cent quatre-vingts euros nets
 735 par mois et terminent et terminent au bout attendez
 736 NS : mais restons si vous le permettez restons sur les trente-cinq heures
 737 SR : laissez-moi finir non non je je parle des trente-cinq heures là je par-
 738 NS : parce que c'est important qu'on sache ce qu'on fait qu'est-ce que vous changez
 739 dans les trente-cinq heures parce qu'on n'y comprend rien
 740 SR : je v- si si vous avez parfaitement compris mais vous s- faites vous faites

⁵ Les signes <...> indiquent les chevauchements.

- 469 IN4: e quanti sono pagati quanto
 470 IN3: sono <pagati come per le trentacinque ore >
 471 IN4: <quindi non hanno> potere d'acquisto
 472 IN3: ma lasciate libere le persone lasciate la libertà non imponete a nessuno
473 IN4: però
 474 IN3: sa che cosa vuol dire valorizzazione del lavoro eh pagare il lavoro quanto è
 475 giusto pagarlo io <credo mi faccia finire la prego>
 475 IN4: <ma se lei m- mi consente restiamo sulle trentacinque ore> perché è importante
 476 che cosa cambierà lei nelle trentacinque ore non si capisce quello che
 477 IN3: lei ha perfettamente compreso e fa finta di non capire (.) voi non le avete

La mise en regard des tours de la version en français avec ceux de la version interprétée, dans le but d'établir une correspondance entre les premiers et les deuxièmes, nous incite à dire que le tour 729 (en gras dans le texte) est effacé dans l'interprétation, tandis qu'au tour 732 (correspondant au tour 473, version interprétée) seule la FNA qui accompagne l'opposition exprimée par la répétition de « mais », n'est pas traduite – ce qui fait partie du deuxième procédé évoqué plus haut.

L'effacement des tours concerne parfois les tours de coordination de l'interaction produits par les journalistes. C'est le cas de l'exemple suivant :

Ex. 2

- 316 NS : [...] que l'hôpital ça fonctionne le jour la nuit sept jours sur sept et naturellement
 317 vingt-quatre heures sur vingt-quatre
318 PPDA : alors veuillez les uns et les autres à ne pas perdre pas trop de temps d'avance
319 AC : temps de parole
320 PPDA : quatre minutes quarante-deux de différence entre Nicolas Sarkozy et eh
321 Ségolène Royal
322 AC : c'est à elle qui répond
 323 SR : sur le sur l'hôpital public est une question eh cruciale essentielle puisque c'est
- 210 IN4 [...] perché hanno distrutto la loro organizzazione l'ospedale funziona di giorno di notte
 211 sette giorni su sette e naturalmente ventiquattro ore su ventiquattro
 212 IN3 per quanto riguarda gli ospedali pubblici che sono un elemento fondamentale

L'effacement des tours des journalistes soustrait aux téléspectateurs des informations explicites sur qui a le droit de parole, et par là, sur qui joue le rôle de véritable « metteur en scène » de l'interaction (cf. ORLETTI 2000), mais cela ne les empêche pas de voir leur attente satisfaite, c'est-à-dire de voir et entendre, après l'intervention de NS, celle de son adversaire.

2.2 Les choix traductifs

Les formes employées par les journalistes dans la version originale sont surtout *prénom + patronyme*, tandis que les candidats privilégient *monsieur* ou *madame* suivi ou non du *patronyme* (CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 270). Cette différence entre journalistes et candidats distingue le débat de 2007 de tous les autres, qui voyaient les journalistes s'aligner sur l'utilisation des « formes de civilité » (*ibid.*).

Les choix traductifs opérés par les interprètes font que : IN4 (NS) produit 4 *signora Royal* et 8 *madame Royal* ; IN3 (SR) 1 *Sarkozy* ; IN 1 (AC) et IN 2 (PPDA) 17 *prénom + patronyme* (10 *Nicolas Sarkozy*, 7 *Ségolène Royal*), 2 *Royal*, 1 *Ségolène*, 1 *signora Royal*, 1 *signora Ségolène*, 3 *Sarkozy*, 3 *signor Sarkozy*, 1 *monsieur Sarkozy*.

La variété des FNA mises en place par les interprètes révèle les doutes de traduction que recèle la production des FNA. L'instabilité des formes employées, qui caractérise de façon transversale les quatre interprètes, est due sans doute à des différences dans l'emploi et la distribution des FNA en italien et en français. À présent, il est difficile de dire quelles sont les formes privilégiées dans les débats ou les discours politiques italiens par rapport aux français, faute d'études fines sur le sujet. Néanmoins, une première observation du discours en interaction dans les médias en italien semble révéler une prédilection pour l'emploi du *patronyme* entre hommes/femmes politique et pour les noms de fonction de la part des journalistes, chez qui il est très rare, voire impossible, de repérer des FNA du type *signor + patronyme*, alors que, pour les femmes politiques, il arrive de tomber sur quelques *signora + patronyme*. En français, par contre, on relève la préférence de *monsieur/madame + patronyme* chez les hommes/femmes politiques (HAVU 2012 ; RAVAZZOLO 2014 : 53 et à paraître) à côté de *prénom + patronyme*, chez les journalistes surtout.

Les choix opérés par les interprètes se situent sur un continuum qui va d'un degré d'acceptabilité à un degré d'inacceptabilité totale. C'est le cas de l'emploi du *prénom* tout seul⁶ (« Ségolène », IN 2, 1359⁷), ou du « *signora Ségolène* »

⁶ À notre avis, ce cas ne peut pas être analysé comme une troncation du syntagme « Ségolène Royal », ce qui est vrai par contre dans les cas répertoriés par Hugues Constantin de Chanay (2010 : 266). Bien qu'il y ait un chevauchement entre la fin du tour de IN2 et le début de IN4, ce qui pourrait nous faire pencher pour une troncation, le fait qu'à la ligne 12 IN2 produit la séquence « come si sente signora Ségolène ? » nous pousse à croire qu'il s'agit plutôt d'une forme que IN2 considère parmi ses choix traductifs possibles.

⁷ Le chiffre après l'indication de l'interprète se réfère à la ligne de transcription dans laquelle apparaît l'occurrence considérée. Les contraintes d'espace nous empêchent de joindre la transcription complète.

(IN2, 12). Des formes plus acceptables sont *signora Royal*, *signor Sarkozy*, *madame Royal* et *monsieur Sarkozy*, bien que *signor/signora* + *patronyme* constitue un calque qui s'intègre pleinement à la langue cible du point de vue formel mais pas du point de vue socio-culturel et pragmatique, tandis que *madame Royal* et *monsieur Sarkozy* représentent un emprunt qui communique, à travers la forme linguistique, « l'étrangeté », soit la particularité de la situation et de l'interaction en cours.

2.3 Entre FNA en adresse directe et délocution *in praesentia* : aspects fonctionnels

Très souvent, l'effacement d'une FNA (cf. 2.1) entraîne la perte de l'effet de coordination de l'interaction (ex. 2) et/ou de l'effet de renforcement de l'acte de langage que la présence de la FNA assurait dans le débat en français. Parfois, au contraire, on assiste, dans l'interprétation, au remplacement des formes et des effets produits par la FNA dans la version originale.

Ex. 3

- 90 (SR) : milliards d'euros un chômage qui touche près de trois millions de personnes des
 91 agressions qui ont augmenté de- depuis deux mille deux de plus trente pour cent de
 92 violence physique gratuite contre les personnes en deux mille deux **vous aviez dit**
 93 **monsieur Sarkozy** vous aviez parlé de la tolé- de la tolérance zéro et vous avez vu
- 61 (IN3) : una disoccupazione che tocca più di tre milioni di persone più del trenta per cento di
 62 violenza fisica contro singoli individui **come ha detto Sarkozy** eh che ha parlato di
 63 tolleranza zero mi chiedo se si è reso conto che oggi i francesi ne hanno abbastanza

La forme d'adresse directe insérée dans un énoncé à la deuxième personne, marquant la critique, voire l'accusation, se transforme dans l'interprétation en une forme délocutive. L'effet qui en résulte est double : la force de la critique adressée directement et avec fermeté par SR à son interlocuteur s'en trouve atténuée, tandis que l'adversaire, réduit à délocuté, se retrouve privé de son identité d'interlocuteur à part entière. Cette sorte de mise à l'écart (dépersonnalisation) de NS à travers la délocution, toutefois, ne contrebalance pas la perte de force de la critique formulée par SR, de l'argument *ad hominem* notamment mobilisé par SR pour discréditer son adversaire.

Ex. 4

- 405 NS : enfin eh eh **madame Royal** ne m'en voudra pas mais a évoqué tous les sujets en
 406 même temps et elle risque de les survoler et de pas être assez précise XX eh
 407 SR : laissez-moi la responsabilité de mes prises de paroles si vous le voulez bien
- 274 IN4: non vogliateme ne ma evocando tutti gli argomenti insieme si XXX si rischia di
 275 di sorvolarli
 276 IN3: mi (.) lasci comunque (.) modo di rispondere

Ex. 5

- 415 NS : **madame Royal** si **vous me permettez** la précision n'est pas inutile dans le débat
 416 <public>
 417 SR : <tout à fait>
 418 NS : pour que les Français comprennent ce qu'on veut faire alors il me semble que
 419 s'agissant de la réduction de la dette vous n'avez fixé aucune piste d'économies
- 281 IN4: la precisione consentitemi ci vuole nel dibattito pubblico perché i francesi
 282 capiscano mi sembra che trattandosi della riduzione del debito lei non ha fissato
 283 alcuna pista economica [...]

La FNA en 405 et 415 est effacée et la précision adressée à Ségolène Royal en délocution dans le premier cas et directement dans le deuxième assume un caractère général comme si elle visait tous les participants à l'interlocution et, avec eux, tous ceux qui sont à l'écoute. Les critiques s'adressant à SR sont ainsi dépersonnalisées dans la version interprétée, ce qui engendre l'annulation des effets produits par ces attaques sur l'image de l'interlocuteur (« vous n'êtes pas précise », « vous survolez les sujets »). Cette omission-transformation a des retombées également sur la construction de l'ethos des interactants. En outre, dans l'exemple 4, la réplique de IN3 (SR) (276) ne correspond pas au sens exprimé au tour 407 (version originale). Toutefois, la traduction formulée par IN3 (276) semble bien se conformer à la généralisation⁸ opérée par IN4 au tour 274, tout en créant une nouvelle cohérence entre les deux tours dans la version interprétée, par rapport à celle qui lie les tours de NS et de SR dans la version en français.

⁸ La critique personnalisée formulée par NS est néanmoins présente dans la version interprétée (274), bien que de façon voilée.

Ex. 6

- 1975 NS : je ne je ne sais pas pourquoi **madame Royal** d'habitude calme a perdu ses nerfs
 1976 SR : non je ne perds pas mes nerfs je suis en colère ce n'est pas pareil pas de mépris
 1977 **monsieur Sarkozy** pas de mépris je n'ai pas perdu mes nerfs
 1978 NS : parce que parce que j'ai je je il n'y a aucun madame
 1979 SR : je suis en colère vous permettez vous permettez et il y a des colères très saines
 1980 et très utiles
 1981 NS : je peux répondre est-ce que je peux répondre bon je ne bon je ne sais pas
 1982 pourquoi **madame Royale** s'énervé
 1983 SR : je ne m'énervé pas
 1984 NS : et emploie qu'est-ce que ça doit être quand vous êtes énervée alors
 1985 SR : je suis en colère je ne suis jamais énervée j'ai beaucoup de sang-froid
 1986 NS : ah bon très bien ben écoutez vous venez de le perdre alors ce XXX
 1987 SR : non justement pas je suis en colère face aux injustices et face aux mensonges
 1988 **monsieur Sarkozy**
 1989 NS : je ne vois pas pourquoi **madame Royal** ose employer le mot immoral c'est un
 1990 mot fort
- 1277 IN4 : non so perché eh **madame Royal** d'abitudine calma ha perduto i nervi
 1278 IN3 : no non ho perso il mio sangue freddo non è disprezzo ho ancora il mio sangue
 1279 freddo ma sono in collera
 1280 IN4 : no posso rispondere posso rispondere
 1281 IN3 : ed è una collera sana ed utile
 1282 IN4 : non so perché **madame Royal** eh si snerva è nervosa
 1283 IN3 : no no non me la prendo sono solo in collera ho molto sangue freddo glielo
 1284 assicuro
 1285 IN4 : ah bene
 1286 IN3 : sono in collera di fronte alle menzogne e alla ingiustizia
 1287 IN4 : come si può impiegare la parola immorale è una parola forte [...]

La séquence⁹, très connue et analysée par Constantin de Chanay (2010), Costantin de Chanay *et al.* (2011) et Kerbrat-Orecchioni (2013 : 27 et ss.), est caractérisée par un débit très rapide et par un taux élevé de chevauchements. Dans l'IS (9 tours contre 11 en version originale), des trois formes délocutives « madame Royale » (1975, 1982, 1989), il est possible d'en identifier 2 (1277, 1282). Elles ont le même effet que dans l'original : l'adversaire, délocuté, est privé de son droit d'interlocuteur et se voit réduit à l'état de quelqu'un qui, à cause

⁹ Nous renonçons ici à toute remarque concernant le sens qui se dégage de la traduction.

de son incapacité à endiguer ses émotions, éveille l'étonnement des autres. La troisième (1287) n'est pas traduite et l'énoncé la contenant est transformé en une remarque à valeur générale. Toutefois, ce qui est plus frappant, c'est l'absence totale des FNA employées par SR à l'encontre de son adversaire. La réaction de la candidate est forte et directe ; la présence de « monsieur Sarkozy » résonne comme un véritable rappel à l'ordre ; l'adversaire est mis « en position d'inculpé mis en demeure de répondre de ses actes et de ses dires » (CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 280). Tout cela est perdu dans la version interprétée : SR n'apparaît que concentrée sur sa défense personnelle. De surcroît, la séquence « non è disprezzo » (1278) renverse complètement le sens de « pas de mépris » qui, bien sûr, dans la version originale est adressé à NS, tandis que dans la version en italien ces mots semblent se transformer en un énoncé assertif décrivant l'état émotionnel de la locutrice (1976-1977).

Conclusion

Nous avons proposé ici une brève comparaison entre les FNA présentes dans la version originale du débat Sarkozy-Royal et celles de la version interprétée en simultanée. Le corpus à notre disposition nous invite sans aucun doute à une analyse plus détaillée. Cependant, pour l'instant, deux remarques s'imposent, l'une concernant la quantité des FNA traduites en simultanée, l'autre ayant trait aux formes mises en place par les interprètes.

Le nombre réduit de FNA dans la version interprétée, est dû, en partie, à l'effacement de tours de parole, à cause d'une difficulté objective à ménager la rapidité de l'échange et surtout les chevauchements entre les interlocuteurs. Cela découle de la nature toute particulière de l'*interprétation simultanée in absentia*. Toutefois, il est indéniable qu'une quantité remarquable des FNA qui n'ont pas été traduites sont produites à l'intérieur des tours de parole en français. Cela nous amène à formuler l'hypothèse que les FNA ne sont pas ressenties comme étant porteuses de sens par les interprètes, pour qui, de toute évidence, elles semblent jouer un rôle « accessoire » (cf. CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 264).

L'instabilité des traductions proposées sollicite une réflexion sur la façon de *bien* traduire les FNA, « objets » culturels par excellence. Une traduction équivalente orientée vers la reproduction pragmatolinguistique (cf. THOMAS in RAVAZZOLO 2014 : 53) de l'emploi des FNA en italien exigerait l'utilisation du titre et/ou de la fonction + *patronyme*, ce qui s'avérerait assez compliqué, étant donné les différences entre le système politique (et d'appellation) français et italien. Un tel choix aurait, en outre, un clair effet de mimétisme révélant une approche visant à l'assimilation d'une réalité étrangère à la réalité exprimée par la langue cible. Par contre, si l'on considère que les FNA explicitent en interaction

« une conception différente de la relation » (*ibid.*), on serait orienté vers une transposition qui révèle la spécificité des FNA en langue-culture française (par ex. *monsieur/madame + patronyme*). Le choix qui s'impose se situe encore une fois entre une traduction qui rende compte de l'étrangeté de l'interaction en cours comme d'une réalité linguistico-culturelle *autre* par rapport au débat politique italien, ou qui enrobe dans du beau papier italien et italophone un « objet » qui ne saurait jamais être assimilé à la culture italienne. (cf. *domesticating* vs. *foreignising*, VENUTI 1995).

La faible présence de FNA dans la version interprétée ainsi que la diversité des formes ont pour effet un changement radical du « profil interlocutif » (CONSTANTIN DE CHANAY 2010 : 250) des interlocuteurs qui, dans la bouche de nos interprètes hâtifs – pressés par le temps et tiraillés entre différents procédés traductifs – deviennent tout simplement des candidats « innommables ».

Références bibliographiques

- BONDI PAGANELLI, M., 1990, « Off-air recordings: what interaction ? The case of news and current affairs », in R. ROSSINI FAVRETTI (éd.), *The Televised Text*, Bologna, Patron, p. 37-68.
- BRÈS, J., 2005, « Savoir de quoi on parle: dialogal, dialogique, polyphonique », in J. BRÈS, P. HAILLET, S. MELLET, H. NØLKE, L. ROSIER (éds), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques, Actes du colloque de Cerisy*, Paris, De Boeck Duculot, p. 47-62.
- CHARAUDEAU, P., 1997, *Le discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, Paris, Nathan.
- CONSTANTIN DE CHANAY, H., 2010, « Adresses adroites. Les FNA dans le débat Royal-Sarkozy du 2 mai 2007 », in C. KERBRAT-ORECCHIONI (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Université de Savoie, collection « Langages », p. 249-294.
- CONSTANTIN DE CHANAY, H., GIAUFRET, A., KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2011, « La gestion interactive des émotions dans la communication politique à la télévision : quand les intervenants perdent leur calme », in M. BURGER, J. JACQUIN, R. MICHELI (éds), *La parole politique en confrontation dans les médias*, Bruxelles, De Boeck, p. 25-50.
- FALBO, C., 2012, « CorIT (Italian Television Interpreting Corpus): classification criteria », in F. STRANIERO SERGIO, C. FALBO (éds), *Breaking Ground in Corpus-based Interpreting Studies*, Bern, Peter Lang, p. 157-185.
- GOFFMAN, E., 1987, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit.
- HAVU, E., 2012, « Les stratégies d'adresse en français et en italien », in N. AUGER, C. BÉAL, F. DEMOUGIN (éds), *Interactions et interculturalité : variété des corpus et des approches*, Berne, Peter Lang, p. 55-79.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2005, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2010a, « Introduction », in C. KERBRAT-ORECCHIONI

- (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Université de Savoie, collection « Langages », p. 7-30.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2010b, « Bilan », in C. KERBRAT-ORECCHIONI (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Université de Savoie, collection « Langages », p. 335-372.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2012, « L'approche comparative interculturelle en analyse des interactions : l'exemple des formes nominales d'adresse », in N. AUGER, C. BÉAL, F. DEMOUGIN (éds), *Interactions et interculturelité : variété des corpus et des approches*, Berne, Peter Lang, p. 21-53.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2013, « Corpus médiatiques et interprétation : le cas des débats présidentiels », *DACOROMANIA*, serie nouă, XVIII, n. 1, Cluj-Napoca, p. 19-34.
- ORLETTI, F., 2000, *La conversazione diseguale: potere e interazione*, Roma, Carocci.
- MARTIN, P., 2009, *Intonation du français*, Paris, Armand Colin.
- RAVAZZOLO, E., 2014, « L'analyse comparative d'interactions médiatiques dans une perspective interculturelle. L'exemple de l'emploi des formes d'adresse en français et en italien », in R. DRUETTA, C. FALBO (éds), *Docteurs et Recherche.... une aventure qui continue, Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique Française*, n. 8, Trieste, EUT, p. 41-57.
- RAVAZZOLO, E. (à paraître), « L'emploi des formes nominales d'adresse dans l'émission italienne *Radio Anch'io*. Approche comparée de corpus radiophoniques italiens et français », in C. KERBRAT-ORECCHIONI (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse dans une perspective comparative interculturelle*, Chambéry, Université de Savoie.
- ROULET, E., AUCHLIN, A., MOESCHLER, J., RUBATTEL, C., SCHELLING, M. (éds), 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- VENUTI, L., 1995, *The Translator's Invisibility : a History of Translation*, London/New York, Routledge.

Micaela Rossi
Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
micaela.rossi@unige.it

Des ours et des taureaux : les métaphores dans les terminologies de spécialité sont-elles traduisibles ?

Prémisse

Devant le Palais de la Bourse de Francfort, deux statues d'animaux s'affrontent belliqueuses, représentant un ours et un taureau (voir Image 5). À première vue, leur position pourrait paraître quelque peu insolite aux yeux des passants, mais les spécialistes savent bien que ces deux statues ne sont pas devant la Bourse par hasard. Elles renvoient plutôt, par une métaphore visuelle, à la lutte incessante entre les deux tendances fondamentales du marché financier, la tendance haussière (symbolisée par le taureau) et la tendance baissière (évoquée par l'ours), universellement désignée dans le jargon boursier par l'expression *bulls and bears*, bien connue et couramment utilisée par les investisseurs.

Ce terme emblématique constitue en quelque sorte le point de départ de notre analyse, axée sur la présence des métaphores dans les langues de spécialité ; dans ces pages, nous essaierons de fournir quelques éléments de réflexion sur les dynamiques sémiotiques et textuelles qui président à la création de terminologies stables par voie métaphorique. Nous nous pencherons ensuite sur la présence de veines métaphoriques constantes dans des domaines socio-professionnels donnés – dans ce cas, dans le domaine économique et financier – pour aborder finalement les mécanismes de transfert et de traduction de ces expressions métaphoriques en perspective interlinguistique.

1. Pour une analyse des métaphores dans les terminologies de spécialité. Quelques points de repères

Pendant longtemps, une lourde hypothèque épistémologique a pesé sur la reconnaissance et la légitimation des métaphores terminologiques dans les langues de spécialité. La citation célèbre de Gaston Bachelard dans son ouvrage capital *La formation de l'esprit scientifique* en est un exemple emblématique :

Une science qui accepte les images est, plus que toute autre, victime des métaphores. Aussi l'esprit scientifique doit-il sans cesse lutter contre les images, contre les analogies, contre les métaphores. (BACHELARD 1970 [1934] : 38)

La philosophie scientifique d'empreinte empiriste a représenté sans doute un premier facteur d'opposition et de résistance ; à partir du XVII^e siècle, la science moderne se caractérise par un refus systématique de l'invention, de l'analogie, ainsi que par la recherche d'un langage abstrait, dépourvu de tout élément figuratif :

[L]a création de la « nouvelle science » au XVII^e siècle est liée à un refus de la métaphore. [...] Il faut oublier les métaphores, si on veut disposer d'un langage véritablement scientifique (LE GUERN 2009 : 12-13)

Les grandes découvertes techniques et scientifiques restent pourtant étroitement liées à la démarche métaphorique, considérée comme un tremplin analogique susceptible de générer des mondes possibles : pour ne citer que quelques exemples, la théorie des *ondes* électromagnétiques de Maxwell, la *sélection naturelle* darwinienne, le *code* génétique contenu dans l'ADN, sont autant de preuves du pouvoir heuristique que la métaphore peut manifester dans l'intuition scientifique (BROWN 2003). La redécouverte de l'importance primordiale de la métaphore dans les sciences passe par les ouvrages pionniers de Ivor Armstrong Richards (1936), puis de Max Black (1954), mais surtout par les essais de Richard Boyd et Thomas S. Kuhn dans l'ouvrage collectif dirigé par Andrew Ortony (1979). On doit à Boyd la distinction entre *métaphore pédagogique* et *métaphore constitutive de théorie*, qui s'avèrera capitale dans la redécouverte des métaphores dans l'épistémologie contemporaine, et à Kuhn la mise en évidence du rôle de l'invention langagière dans l'instauration et la légitimation de nouveaux *paradigmes* dans les sciences.

Les années 70 marquent une reprise des études sur la métaphore dans les langages spécialisés, qui va de pair avec une révolution dans le domaine de la métaphorologie en général. Affranchie de l'hypothèque ornementale qui avait caractérisé la rhétorique traditionnelle d'empreinte française pendant des siècles (DUMARSAIS 1730, FONTANIER 1821), la métaphore est désormais considérée comme une figure d'interaction conceptuelle, indépendante de toute analogie préalable et susceptible de générer une multiplicité d'interprétations possibles. La lignée cognitive, née de l'essai séminal de Reddy (1979) et reprise dans les années 80 et 90 par Lakoff et Johnson, puis par Fauconnier et Turner, revalorise la composante heuristique de l'interaction métaphorique, interaction d'autant plus productive dans les sciences. Loin d'être cantonnée au texte littéraire, la métaphore est vue dans sa dimension ubiquitaire, mécanisme universel de rapprochement notionnel en mesure de créer des analogies en vertu de son pouvoir modélisateur.

Néanmoins, il incombe aux terminologues de cautionner définitivement la revalorisation de la métaphore dans les vocabulaires techniques et scientifiques. Considérées dans un premier temps comme des dénominations fautives, imparfaites, trop étroitement liées à la polysémie de la langue commune (KOCOUREK 1991) les dénominations métaphoriques sont finalement redécouvertes et reprises dans les années 90 (ASSAL 1994), et leur valeur heuristique reconnue. Les études récentes (CORTES 2004, OLIVEIRA 2009) cherchent à approfondir les mécanismes sémiotiques et discursifs présidant à la création de termes à base métaphorique, ainsi qu'à leur légitimation et implantation dans les communautés professionnelles d'usage (ROSSI 2014).

2. Les métaphores de l'économie

Parmi les domaines socio-professionnels, la langue de l'économie occupe une place privilégiée en ce qui concerne la présence de figures rhétoriques. Domaine d'intersection entre les sciences dures, dont elle partage les méthodes et les outils d'analyse, et les sciences humaines, dont elle étudie les phénomènes, l'économie se nourrit de tropes :

La langue économique contemporaine a recours aussi aux euphémismes et au langage hyperbolique : tantôt la langue économique conduit à une atténuation du sens (*pays en voie de développement* ou *en développement*), tantôt à une exagération (*oligopole de combat*, *guerre des prix*). Elle utilise aussi les métaphores conduisant à un langage imagé (*corridor*, *sentier de croissance*, *serpent monétaire*, *dans le tunnel*, *éclatement de la bulle spéculative*) (FLOUZAT D'OSMONT D'AMILLY, PELÉ 2000 : 500)

Dans l'ensemble vaste et multiforme indiqué par l'expression « langue de l'économie », qui comprend des genres textuels fort divers (des textes théoriques aux bilans d'entreprise, de la presse spécialisée aux analyses financières), la métaphore terminologique occupe une place de choix, se manifestant sous des formes variées¹, parmi lesquels nous distinguerons essentiellement trois avatars privilégiés (PRANDI, ROSSI 2012) :

¹ Une précision méthodologique importante : nous prendrons en considération uniquement les métaphores lexicalisées et acceptées par les professionnels en tant que *termes*, à savoir désignations partagées de concepts techniques. L'aspect imagé du discours autour des phénomènes économiques, qui a déjà fait l'objet de nombreuses analyses, notamment d'empreinte cognitiviste dans le sillage de Lakoff et Johnson (voir entre autres RICHARDT 2005), ne sera pas pris en considération dans ces pages.

a) Métaphores constitutives de théories, ayant une fonction de modélisation (RESCHE 2006 ; 2012) ; un exemple emblématique nous est offert par la *main invisible* d'Adam Smith, qui contribue de façon capitale à l'élaboration d'une vision autorégulatrice des marchés :

La théorie néoclassique, qui prend ses racines chez Adam Smith, s'est construite à partir d'une métaphore interprétée, à tort ou à raison, comme empruntée à la physique newtonienne, selon laquelle un mécanisme (sans mécanicien derrière) assurait l'auto-régulation du marché. [...] La « Main Invisible » conduisait, en puissance, à l'une ou l'autre de ces métaphores souches : soit L'ÉCONOMIE EST UNE MACHINE, soit L'ÉCONOMIE EST UN ORGANISME (RESCHE 2006 :23)

b) Métaphores à fonction dénominate isolée, issues d'analogies ponctuelles. C'est le cas par exemple d'un terme bien connu par les investisseurs, à savoir le terme *blue chip*. Issu d'une métaphore conceptuelle entre la finance et le jeu du poker (nous analyserons dans les pages suivantes le poids de la culture générant ces métaphores), le concept de *blue chip* renvoie à la valeur d'un titre (par analogie avec la valeur des fiches bleues, les plus précieuses dans le jeu du poker) ainsi qu'à sa fiabilité élevée. Dans ce cas, l'interaction conceptuelle sous-jacente à la métaphore terminologique n'a qu'une extension limitée au terme *blue chip*, l'analogie avec le poker n'ayant pas généré d'autres termes boursiers attestés. De même, le terme *hit-and-run*, toujours dans le domaine boursier, constitue un cas ponctuel et isolé qui puise ses racines dans un autre jeu bien ancré dans la culture nord-américaine, le jeu du baseball.

c) Réseaux métaphoriques cohérents : c'est le cas de figure le plus intéressant dans ce contexte. L'interaction métaphorique qui sous-tend la terminologie est susceptible d'engendrer plusieurs dénominations parallèles, toutes issues du même *mapping* (ou ICM, *idealised cognitive model*, au sens attribué à ce terme dans l'approche cognitive). Cette interaction sous-jacente permet d'identifier des veines métaphoriques constantes, susceptibles d'engendrer de nouvelles dénominations techniques.

Dans le domaine boursier, que nous privilégierons pour notre brève analyse, l'une des métaphores souche (*root metaphors* selon PEPPER, 1942) les plus fréquentes est la métaphore zoomorphique.

3. Petit bestiaire incomplet des animaux de la Bourse

La métaphore zoomorphique est en général l'une des plus productives dans les terminologies de spécialité. On la retrouve dans des domaines divers, de la serrurerie (*bec-de-cane*, *col-de-cygne*) aux manufactures des tissus (*pied-de-*

poule, pied-de-coq, nid d'abeilles), ou des pâtes (*conchiglie, farfalle, vermicelli*).

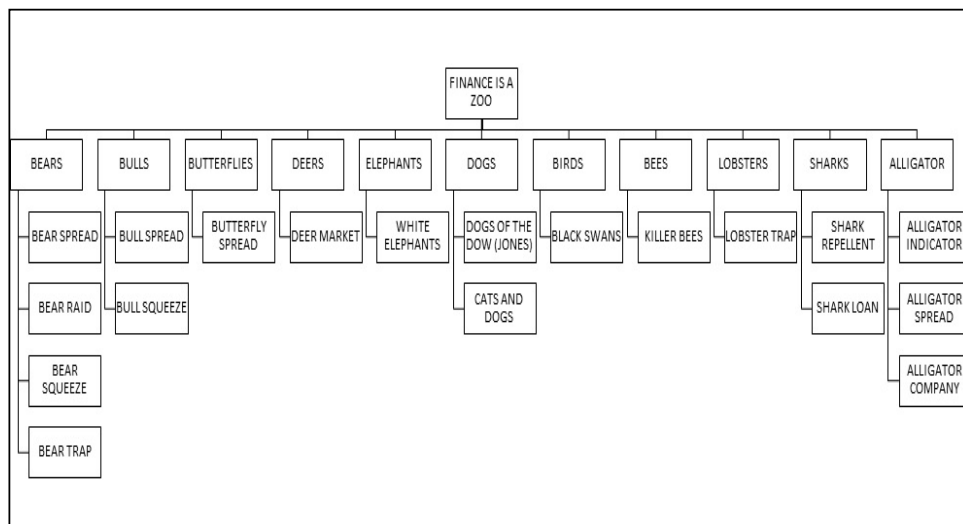
Les exemples ci-dessus prouvent que l'interaction conceptuelle faisant appel à la métaphore zoomorphe est le plus souvent générée par une analogie formelle ; dans le domaine de l'économie en revanche, et plus en particulier de la finance boursière, le *mapping* est bien plus vaste, et dérive d'un modèle cognitif métaphorique de fond, que l'on pourrait synthétiser dans l'expression suivante : LA BOURSE EST UN ZOO. Ce modèle est à l'origine de nombreux termes spécifiques du langage boursier, qui focalisent l'attention sur les comportements des marchés et des investisseurs².

Le « bestiaire » de la Bourse a déjà fait l'objet de nombreuses études, notamment en domaine anglophone. L'essai de Nadežda Silaški (2009) distingue par exemple, sur la base de l'approche liée à la métaphore cognitive, diverses manifestations de l'interaction entre le domaine-source de la zoologie et le domaine-cible de la finance ; dans le tableau suivant, nous avons synthétisé les ICM identifiés par Silaški en langue anglaise, ainsi que les termes produits sur la base de ces ICM :

INVESTORS ARE ANIMALS	<i>lemming</i> [...] an investor that follows the crowd into an invest-ment that will inevitably end unsuccessfully. <i>ostrich</i> [...] an investor who ignores important pieces of information, which have the ability to impact them or the market in which they operate. <i>pig</i> [...] an investor who is often seen as greedy, having forgotten [his] original investment strategy to focus on securing unrealistic future gains <i>sheep</i> [...] an investor who lacks a focused trading strategy and trades on the suggestions of others, including friends, family and financial advisors <i>shark</i> [...] an investor that is hostile to the target firm's management and that is interested in taking over the firm
MARKETS ARE ANIMALS	<i>deer market</i> [...] a flat market, characterised by low activity and investors' uncertainty and unwilling-ness to buy or sell, as they are waiting for a sign of which way the market is go-ing to end up moving <i>bull market</i> [...] characterised by an upward trend in the price of securities <i>bear market</i> [...] characterised by a downward trend – a market condition in which the prices of securities are falling
COMPANIES ARE ANIMALS	<i>gorilla</i> [...] a large company that dominates an industry <i>gazelle</i> a company [able to] to grow at an unusually high annual ra-te <i>lame duck</i> a company who has defaulted on its debts or has gone bankrupt due to the stock market <i>turkey</i> [...] a start-up company that may subsequently go bankrupt. <i>elephant</i> [...] an elephant is a large institution that has the funds to make high volume trades, thus having decisive influence on the price of the underlying financial asset

² L'étude du *thème* (au sens de HOLTON 1982) zoologique déborde largement le cadre de

D'autres exemples zoomorphiques dans le jargon anglo-américain de la Bourse sont cités par Arrighetti, qui identifie les animaux-sources suivants (image adaptée d'ARRIGHETTI 2009) :



Sur la base de leur comportement, les MARCHÉS s'identifient donc à des **ours** (*bears*, lorsqu'ils tendent à la baisse, comme les ours ont la tendance à attaquer par leurs pattes du haut vers le bas) ou bien à des **taureaux** (*bulls*, lorsqu'ils tendent à la hausse, comme les taureaux attaquent du bas vers le haut), ou encore à des **cerfs** (*deers*, lorsque le marché est statique, par analogie à l'attitude timide des cervidés).

Les ENTREPRISES et les INVESTISSEURS peuvent en revanche être représentés comme des **vautours** ou des **abeilles assassines** (*killer bees*, des spécialistes dans le sauvetage d'entreprises), des **requins** bien sûr (*loan sharks*, si les taux d'intérêt de leurs prêts dépassent les limites légales). Contre les escalades financières hostiles, les entreprises peuvent se défendre par recours à des **répulsifs contre les requins** (*shark repellent*) ou à des **observateurs de requins** (*shark watchers*). Toujours dans le domaine de la navigation, enfin, les **pêcheurs en profondeur** (*bottom fishers*) achètent dans le marché actionnaire des entreprises dont les cotations ont dramatiquement baissé.

cette étude, dans laquelle nous nous limiterons à l'analyse des terminologies métaphoriques à base zoomorphique.

Les TITRES peuvent se métamorphoser en **éléphants** (*white elephant*), et cette métamorphose, malgré l'aspect attrayant de la dénomination, n'est pas appréciée des investisseurs : selon la tradition thaïlandaise, l'éléphant blanc est considéré comme un poids pour son propriétaire. Animal sacré, il ne peut pas travailler et ne représente qu'un fardeau au niveau économique ; le terme désigne à l'heure actuelle les investissements extrêmement onéreux et qui ne sont pas susceptibles de générer du profit à court ou à moyen terme. De même, les titres à faible rendement seront souvent désignés par le terme métaphorique de **chiens** (*dogs*).

Enfin, le DIFFÉRENTIEL DE TAUX (le très célèbre *spread*) peut prendre la forme d'un **alligator** (*alligator spread*), si les commissions des courtiers s'avèrent trop élevées, ou la forme plus agréable et élégante d'un **papillon** (*butterfly spread*) si les risques sont limités, en équilibre entre les tendances haussière et baissière.

La BOURSE est toujours soumise aux aléas du marchés, les événements imprévus et imprévisibles sont des **cygnes noirs** (*black swans*), mais même dans les moments de crise les plus dramatiques, on peut toujours compter – du moins partiellement – sur le **rebond du chat mort** (*dead cat bounce*), selon l'expression couramment utilisée dans le jargon boursier depuis 1985 et officialisée par le journaliste du *Financial Times* Christopher Shervell en relation à la reprise apparente du marché actionnaire oriental après une grave crise.

4. Des migrations et des transferts dans les métaphores terminologiques

Malgré l'apparente universalité de la métaphore animale, une étude approfondie des transferts interlinguistiques possibles dans cette terminologie s'impose (CHARTERIS-BLACK 2001). Dans ce cas de figure en effet, tout comme dans les autres domaines où les termes métaphoriques se manifestent avec évidence, de la biologie à la physique, de l'astronomie aux sciences sociales, le choix des domaines sources, ainsi que leur succès dans la dynamique de dénomination, passent par le consensus et l'adhésion des communautés d'usage convoquées. Autrement dit, le succès d'une métaphore en terminologie dépend de son acceptation de la part des spécialistes, les facteurs pouvant influencer cette évolution étant notamment liés au poids d'une langue-culture dominante dans le secteur socio-professionnel concerné. Les métaphores sont donc toujours soumises à l'*interdiscours* (CORTÈS 2003) qui les a produites, à l'*encyclopédie* (au sens d'Umberto Eco) partagée, à l'imaginaire linguistique et culturel qui en constitue le berceau. Cet ancrage profond et incontournable explique les grandes difficultés de transposer les métaphores terminologiques par une dynamique de médiation interlinguistique, difficultés d'ailleurs rarement explorées par les traductologues (le plus souvent concentrés sur les dynamiques de la traduction des métaphores dans le texte littéraire, reléguant la traduction des métaphores techniques dans la dynamique du transcodage pur et simple) :

La question de la traduction des métaphores est un sujet très peu abordé dans le contexte des langues de spécialité. [...] On peut s'en étonner, car la place de la métaphore dans les discours et le lexique spécialisés fait l'objet de nombreuses études récentes, englobant des points de vue linguistique, terminologique et surtout cognitif. On sait par ailleurs que la métaphore tient une place importante en tant que technique de création terminologique dans l'aménagement linguistique, en particulier en français. (HUMBLEY 2005 : 49)

Le problème fondamental qui se pose alors est celui du poids de la culture d'appartenance dans la création, l'acceptation et le figement terminologique des métaphores dans les terminologies de spécialité, à savoir sur ce que Sager désigne comme « secondary term formation » :

By secondary term formation, Sager is alluding to the way concepts conceived and named in one language are named in another language. « Secondary term formation occurs when a new term is created for a known concept [...] as a result of knowledge transfer to another linguistic community » (Sager 1990 : 80). In the modern world, where English dominates scientific and technical research, this means the way English-language terms are transposed into other languages. Since the dominance of English in this respect seems to be gaining ground, the importance of secondary term formation may be expected to increase. (HUMBLEY, in CORTÈS 2003)

La question n'est pas innocente : l'emprunt de la métaphore présuppose, dans les sciences et techniques, l'emprunt d'une vision du monde, d'une idéologie (GOATLY 2007), d'un *paradigme* (au sens attribué à ce terme par Kuhn), d'une clé d'interprétation du réel. Ce problème se pose de façon d'autant plus évidente si l'on considère le poids des emprunts à l'anglais, *lingua franca* de la communication technique et spécialisée, dans les langues romanes. Dans les terminologies techniques, en dépit des dispositifs de politique linguistique explicite mis en place depuis les années 60 dans les pays francophones (pour une synthèse diachronique, voir DEPECKER 2001), l'anglais représente encore la langue économiquement et géo-politiquement dominante, et cela est d'autant plus vrai dans des domaines, comme le domaine financier et boursier, où l'emprise de la culture anglo-américaine est particulièrement évidente.

Plusieurs cas de figure sont alors possibles, dans ce processus de transfert interlinguistique (DAGUT 1976), la traduction efficace des métaphores terminologiques dépendant essentiellement de facteurs culturels, à savoir :

- a. La *disponibilité* du domaine source sélectionné. Si le domaine source est trop étroitement lié à la culture de départ, la métaphore a peu de chances de s'intégrer efficacement dans la communauté socio-professionnelle d'arrivée. C'est – entre autres – le cas des *blue chips* cités auparavant, terme lié au jeu du poker, bien connu dans la culture nord-américaine et bien moins ancré dans la culture française, pour lequel les Commissions Ministérielles de Terminologie ont proposé un équivalent comme *valeur*

père de famille ou *valeur* (ROSSI 2014). Bien des terminologies scientifiques à base métaphorique dérivent de passions ancrées dans une culture donnée (TEMMERMAN 2007, cite la cinématographie pour les biologistes génétiques américains), dans un groupe donné (par exemple, la passion pour les bandes dessinées de science-fiction chez les spécialistes de nanotechnologies aux États-Unis), voir chez un individu (par exemple, l'intérêt littéraire de David Mermin pour les œuvres de Lewis Carroll lorsqu'il crée le terme de *boojum* – voir MERMIN 1981)

- b. L'*opportunité* de la sélection du domaine source concerné, sur la base essentiellement de sa diffusion et de son accessibilité de la part des usagers, mais également du prestige dont il jouit dans le domaine privilégié et plus en général dans le discours scientifique. Cette dynamique explique la présence massive de métaphores à base organiciste ou mécaniciste dans les sciences (SCHLANGER 1995), mais également des phénomènes plus subtils et passionnants de transfert interdomanial d'une discipline à une autre. Pour ne mentionner que des cas emblématiques, nous citerons à ce propos la transposition du paradigme des sciences de la communication et de la linguistique dans le domaine de la microbiologie cellulaire des années 60, ou bien plus récemment le transfert du paradigme écologique dans le domaine de la gestion d'entreprise (RESCHE 2013).

C'est l'interaction de ces facteurs multiples la clé de lecture qui permet de comprendre pour quelles raisons une métaphore terminologique est parfois empruntée intégralement, parfois adaptée par une transculturation, parfois enfin transposée par calque dans une langue à laquelle elle n'appartient pas au moment de son invention.

Dans le cas du bestiaire que nous avons sommairement décrit dans les pages précédentes, en dépit de la disponibilité du domaine source en français, très peu d'expressions zoomorphiques ont trouvé jusqu'à présent un hétéronyme en langue française. Nos recherches précédentes (ROSSI 2014) à l'aide des glossaires officiels contenus dans les bases de données Franceterme (français de France), Grand Dictionnaire Terminologique (français québécois), Belterme (français de Belgique) et Termdat (français de Suisse)³ révèlent que la... migration des animaux de la Bourse est un phénomène en voie d'extinction. De tous les termes cités dans la première partie de cette contribution, seul *bulls and bears* a été soumis à un traitement de francisation qui, dans ce cas spécifique, a abouti à la

³ <http://www.culture.fr/franceterme>, <http://www.granddictionnaire.com>, <http://www.languefrancaise.cfwb.be/index.php?id=10812>, <http://www.bk.admin.ch/themen/sprachen/00083/00854/index.html?lang=it> [Consultés le 11/11/2014].

perte de la métaphore, neutralisée par un terme plus transparent – et sans doute moins évocateur :

Terme de Départ	FRANCETERME	BELTERME	TERMDAT	GDT
Bear market	Marché baissier	Marché baissier	Marché baissier	Marché à la baisse
Bull market	Marché haussier	Marché haussier	ABSENT	Marché haussier

Les autres termes, en dépit de la disponibilité de la dénomination et du *mapping* métaphorique, sont couramment utilisés dans la communication ordinaire spécialisée sous forme d'emprunt intégral⁴. Cette résistance s'explique probablement par le poids du prestige que l'anglais exerce dans les milieux financiers au niveau international, ainsi que par la désémantisation progressive de ces termes dans le jargon boursier. Autrement dit, l'importance de la communauté d'usage l'emporterait dans ce cas sur les instances des diverses langues-cultures convoquées dans les échanges, faisant de ce vocabulaire, autrefois imagé et analogique, une terminologie technique accessible uniquement aux professionnels du secteur (VAN DER YEUGHT 2004).

Conclusion : vers une évolution des espèces ?

Et pourtant... Nous aimerions souligner pour terminer que l'interaction entre domaine source et domaine cible est toujours présente dans l'imaginaire collectif, prête à être réactivée, même dans des langues moins dominantes, comme en témoigne un exemple tout italien, le terme *parco buoi* (dont on n'a pas d'équivalent métaphorique en anglais) désignant l'ensemble des petits investisseurs, prêts à être charcutés dans le marché boursier. Des animaux bien moins heureux que les ours et les taureaux !

En français, un dernier témoignage de la présence de la métaphore animale « dormante » (RESCHE 1998) nous est offert par l'actualité. Tout récemment, pendant l'été 2013, la métaphore zoomorphique dans la terminologie économique a connu en effet un développement inattendu, et notamment dans le domaine francophone, en relation à la fronde fiscale. On a vu ainsi apparaître de nouvelles typologies d'investisseurs et de patrons : les *pigeons*, les *moineaux*, les *poussins*, les *chats noirs* (voir l'infographie ci-dessous, tirée de *L'Expansion*).

⁴ Nous avons consulté la base de données des archives de *La Tribune* : <http://www.latribune.fr/> (11/11/2014), ainsi que l'ouvrage de ANTOINE, CAPIAU-HUART 2006.

Ces métaphores manifestent encore une fois la vitalité de l'interaction zoomorphique dans le domaine de la finance, en tant qu'interaction conceptuelle susceptible de générer de nouvelles dénominations pour combler des besoins néologiques. Effet de mode ? Influence de l'imaginaire boursier anglo-saxon ? Simple création individuelle destinée à disparaître ? Ou bien une « évolution des espèces », à suivre avec attention ? (voir Image 6)

Bibliographie

- ANTOINE, J., CAPIAU-HUART, M-C., 2006, *Dictionnaire des marchés financiers : plus de 2000 termes et expressions expliqués et traduits en cinq langues : anglais, allemand, espagnol, italien, néerlandais*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.
- ARRIGHETTI, B., 2009, « Lo zoo della finanza », *Englishfor.it*, http://www.englishfor.it/rivista/rivista_articolo2_2_09.pdf [Consulté le 11/11/2014].
- ASSAL, A., 1994, « La métaphorisation terminologique », *Terminologie et traduction*, n. 2, p. 235-242.
- BACHELARD, G., 1970 [1934], *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin.
- BLACK, M., 1962 [1954], « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n. 55, p.273 – 294. Repr. in M. BLACK, *Models and Metaphors*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- BOYD, R., 1993 [1979], « Metaphor and theory change : What is 'metaphor' a metaphor for? », in A. ORTONY (éd.), *Metaphor and Thought*, 1993 [1979], Cambridge, Cambridge University Press, p. 481-532.
- BROWN, Th. L., 2003, *Making truth. Metaphor in science*, University of Illinois Press.
- CHARTERIS-BLACK, J., 2001, « A comparative study of metaphor in Spanish and English financial reporting », *English for Specific Purposes*, n. 20/3, p. 249-266.
- CORTÈS, C. (éd.), 2006, *La métaphore. Du discours général aux discours spécialisés*, Cahier du C.I.E.L., 2000-2003, Paris.
- DAGUT, M. B., 1976, « Can 'Metaphor' be translated ? », *Babel*, n. 22, 1, p. 21-33.
- DEPECKER, L., 2001, *L'invention de la langue. Le choix des mots nouveaux*, Paris, Armand Colin.
- DUMARSAIS, 1988 [1730], *Traité des tropes*, Paris, Flammarion.
- DURY, P., MANIEZ, F., ARLIN, N., ROUGEMONT, C. (éds), 2009, *La métaphore dans les langues de spécialité*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- FAUCONNIER G., TURNER M., 2002, *The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- FLOUZAT OSMONT D'AMILLY, D., PELÉ, M., 2000, « La langue de l'économie », in *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS, p.491-501.
- FONTANIER, P., 1968 [1821-1827] *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GOATLY A., 2007, *Washing the brain. Metaphor and hidden ideology*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- HOLTON, G., 1982, *L'invention scientifique. Themata et interprétation*, Paris, PUF.
- HUMBLEY, J., 2006, « Metaphor and Secondary term formation », in C. CORTÈS (éd.),

- La métaphore. Du discours général aux discours spécialisés*, Cahier du C.I.E.L. 2000-2003, Paris, p. 199-212.
- KUHN, T. S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M., 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- MERMIN, D.N., 1981, « Et pluribus boojum : the physicist as neologist », *Physics Today*, p. 46-53.
- OLIVEIRA, I., 2009, *Nature et fonction de la métaphore en sciences. L'exemple de la cardiologie*, Paris, L'Harmattan.
- ORTONY, A. (éd.), 1993 [1979], *Metaphor and Thought*, Cambridge, CUP.
- PEPPER, S. C., 1942, *World hypotheses : A study in evidence*, Berkeley, University of California Press.
- PRANDI, M., ROSSI, M., 2012, « Les métaphores dans la création de terminologie », in AA.VV., *Terminologie : textes, discours et accès aux savoirs spécialisés*, Éd. du GLAT, p. 7-19.
- RESCHE, C., 1998, « Discours métaphorique et monnaies: les particularités de l'euro », *ASp*, n. 19-22, p. 67-88.
- RESCHE, C., 2002, « La métaphore en langue spécialisée, entre médiation et contradiction : étude d'une mutation métaphorique en anglais économique », *ASp*, n. 35-36, p. 103-119.
- RESCHE, C., 2006, « La métaphore dans le domaine économique : lieu d'interface entre langue et culture », in R. GREENSTEIN (éd.), *Langues & Cultures : une histoire d'interface*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 13-43.
- RESCHE, C., 2012, « Towards a better understanding of metaphorical networks in the language of economics: the importance of theory-constitutive metaphors », in H. HERRERA SOLER, M. WHITE (éds), *Metaphor and Mills*, Berlin, De Gruyter Mouton, p. 77-102.
- RESCHE, C., 2013, « Dénominations disciplinaires et nouveaux contours d'un domaine spécialisé : le cas de la science économique », *ASp*, n. 64, p. 29-50.
- RICHARDT, S., 2005, *Metaphor in Languages for Special Purposes. The function of Conceptual metaphor in Written Expert Language and Expert-Lay Communication in the Domains of Economics, Medicine and Computing*, Berlin, Peter Lang.
- REDDY, M. J., 1979, *The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language*, in A. ORTONY (éd.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 284-310.
- ROSSI, M., 2014, « Métaphores terminologiques : fonctions et statut dans les langues de spécialité », *Actes du 4e Congrès Mondial de Linguistique Française*, SHS Web of Conferences, Vol. 8, p. 713-724.
- SCHLANGER, J., 1995, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Éditions l'Harmattan.
- SILAŠKI, N. A., 2009, « Animal metaphors in some business-related terms in English », *International Conference Across Languages and Cultures*, Herceg Novi, Montenegro, 4-6 June 2009.

TEMMERMAN, R., 2007, « Les métaphores dans les sciences de la vie et le situé socioculturel », *Cahiers du RIFAL*, n. 26, p. 72-83.

VAN DER YEUGHT, M., 2004, « La langue de Wall Street entre le milieu professionnel et le grand public », *ASp*, n. 43-44, p. 23-36.

Manuela Raccanello
Università degli Studi di Trieste
mraccanello@units.it

Tradurre la *décroissance*

Nell'ultimo decennio il dibattito sulla decrescita, molto fertile sia in Francia sia in Italia, assume un carattere transdisciplinare, data la trama di apporti eterogenei che lo nutrono, per cercare di risolvere problematiche che riguardano ambiti molto diversi – economia, sociologia, ecologia, antropologia, istituzioni, ecc. –, tutti ugualmente coinvolti nel progetto iconoclasta che persegue un nuovo modello esistenziale da contrapporre alla società consumistica. La diffusione dei principi che animano il movimento della decrescita viene affidata, oltre che alla creazione di siti internet e all'organizzazione di convegni internazionali, alla pubblicazione di una variegata messe di testi divulgativi.

L'argomentazione dialettica che si concretizza, anche per confutare le obiezioni e le forme di resistenza sorte inevitabilmente davanti alla radicalità della nuova prospettiva, è caratterizzata da un linguaggio ricco di neologismi, che rispondono alla necessità di spiegare concetti inediti e di denominare nuove realtà. Oltre a ciò, vengono messe a punto accattivanti strategie linguistiche e argomentative, che rispondono a una precisa intenzione comunicativa, nel contempo informativa e persuasiva. Al di là del linguaggio « globale » condiviso all'interno del movimento della decrescita, ogni suo portavoce si distingue per una sorta di idioletto permeato da originalità fraseologiche, neoformazioni che sconfinano nel gioco di parole, slogan icastici, traslati non lessicalizzati e originali riattivazioni di cliché. Ideale esemplificazione di ciò, nonché di una evidente autotestualità, è la *prise de parole*, orale e scritta, di Serge Latouche, il maggior teorico francese della decrescita ed esperto di antropologia economica.

Dato l'interesse dell'argomento, sempre a breve distanza dall'uscita in Francia, i libri di Serge Latouche vengono pubblicati in italiano per i tipi di case editrici diverse, con la conseguente differenziazione dei traduttori. Nel presente saggio intendiamo considerare se le peculiarità del linguaggio e delle strategie comunicative di Latouche vengono trasposte in maniera omogenea nei metatesti destinati al lettore italiano, siglati da più mani. Limitiamo il corpus dell'indagine a due prototesti particolarmente significativi, *Le pari de la décroissance* (Paris, Fayard, novembre 2006) e *Petit traité de la décroissance sereine* (Paris, Mille et une nuits, janvier 2008). Con il *Petit traité*, che è la seconda parte di un discorso iniziato in *Survivre au développement* (Paris, Mille et une nuits, 2004), Serge

Latouche concretizza più che altrove l'intento divulgativo, in quanto dà corpo all'« idée de produire un texte court, constituant un abrégé du corpus des analyses déjà disponibles sur la décroissance » (LATOUCHE 2008 : 8), in particolare delle principali conclusioni esposte nella pubblicazione del 2006. Le due traduzioni italiane, *La scommessa della decrescita* (Milano, Feltrinelli, maggio 2007) e *Breve trattato della decrescita serena* (Torino, Bollati Boringhieri, febbraio 2008), sono siglate rispettivamente da Matteo Schianchi e da Fabrizio Grillenzoni.

Partendo dal titolo, si osserva che nei due libri di Latouche esso si conferma quale luogo paratestuale strategico, in cui la funzione di indicatore tematico del contenuto argomentativo si coniuga con il codice retorico, incrementando la potenzialità del richiamo rivolto al lettore. Nel primo il termine « décroissance » comporta un prefisso privativo che contrasta con la volontà di scommettere sul risultato aleatorio di tale fenomeno. L'ossimoro della « décroissance sereine », presente nell'altro, si presta a reazioni diverse, a seconda che in esso si veda la formula di un idealismo utopico disgiunto da una possibile realizzazione pratica oppure l'espressione di una critica vivace, rivolta a situazioni non più sostenibili e di un orientamento ideologico che va quanto meno dibattuto.

Nei due casi, perché il titolo sia intelligibile al lettore italiano, chi traduce non ha la necessità di ricorrere a variazioni per adattarsi al nuovo codice linguistico e può conservare l'intenzione autoriale, senza che insorgano problemi di decifrazione nel contesto pragmatico ricevente. Dall'inizio degli anni 2000 in Italia è attivo il Movimento per la Decrescita Felice e ai lettori sono note pubblicazioni nella cui intitolazione si osserva la strategia retorica dell'ossimoro (Maurizio Pallante, *La decrescita felice. La qualità della vita non dipende dal Pil*, Roma, Editori Riuniti, 2005), come anche l'intento esortativo associato a un fenomeno di segno negativo (Mauro Bonaiuti, *Obiettivo decrescita*, Bologna, EMI, 2004; Paolo Cacciari, *Pensare la decrescita. Sostenibilità ed equità*, Roma, Carta Edizioni, 2006). Non mancano, inoltre, editoriali come quello dell'ex ministro dell'Ambiente, Giorgio Ruffolo, che pone sotto il denominatore comune della negatività sia l'elevatissima impronta ecologica dei paesi ricchi sia il concetto di crescita (*La crescita dei consumi che minaccia l'ambiente*, « la Repubblica », 29 dicembre 2006).

Per quanto riguarda il termine « décroissance », vero e proprio *mot-obus* per l'effetto detonante che comporta, esso si diffonde in Francia dopo che Jacques Grinevald e Ivo Rens traducono il primo capitolo del testo di Nicholas Georgescu-Roegen, *The Entropy Law and the Economic Process* (1971), intitolandolo *Demain la décroissance : entropie, écologie, économie* (1979).

Anche se, « au niveau théorique le mot d'« a-croissance », serait plus approprié, indiquant un abandon du culte irrationnel et quasi religieux de la croissance pour la croissance » (LATOUCHE 2006 : 152), il termine viene adottato unanimemente. Coniandolo sul modello francese mediante affissazione, la lingua

italiana fa uso dell'equivalente « decrescita ». A ben vedere « en tant que slogan, le terme 'décroissance' est une trouvaille rhétorique heureuse dans les langues latines. Sa connotation n'est pas totalement négative; ainsi, la décrue d'un fleuve dévastateur est une bonne chose » (LATOUCHE 2006 : 24-25). Così non è nelle lingue germaniche, a cominciare da « declining », introdotto da Nicholas Georgescu-Roegen all'inizio degli anni Settanta¹, poiché il termine non rende esattamente il significato che dovrebbe, come neanche « decrease », nonché i neologismi « ungrowth », « degrowth » o « dedevelopment », tutti ugualmente inadeguati. Le uniche soluzioni accettabili potrebbero essere equivalenti omomorfi come, in tedesco, « Schrumpfung » (diminuzione) e, in inglese, « downshifting » (spostamento verso il basso) oppure una forma nominale come « the decreasing of growth » (cfr. LATOUCHE 2006 : 25), che ha però il difetto di essere piuttosto lunga e quindi poco adeguata alla funzione di *mot clef*, che richiede immediatezza e incisività.

Oltre al discorso di tipo economico contro la produzione e il consumo, nonché ecologico, dato l'inquinamento che degrada l'ambiente, il movimento della decrescita promuove un dibattito di carattere etico e persegue un progetto sociale. Latouche, che si incarica del compito di perseguire, come molti, « l'amplification de la prise de conscience d'une situation de la condition humaine sans précédent, pour l'enrichissement de l'imaginaire théorique, poétique et politique de l'après-développement »², si adopera anche per forgiare un linguaggio empatico, adeguato all'obiettivo. L'idea di un decalogo semplice, che viene agilmente riassunto nella *règle des '8 R'* e che concretizza il modo di realizzare la svolta necessaria auspicata dal movimento della decrescita, è il punto di partenza. Alla *surdose* che avvelena il pianeta, « suractivité, surdéveloppement, surproduction, surabondance, surpompage, surpêche, surpâturage, surconsommation, suremballage, surrendements, surcommunication, surcirculation, surmédicalisation, surendettement, suréquipement » (BESSET 2005 : 182), Latouche contrappone otto *mots étendards* che diventano la sua divisa – « réévaluer, reconceptualiser,

¹ Nel 1972, in occasione della conferenza alla Yale University, intitolata *Energy and Economic Myths*, il matematico-economista Nicholas Georgescu-Roegen, fondatore della bioeconomia, introduce il concetto di « decrescita ». Data l'ineluttabilità delle leggi della fisica, e in particolare in base al secondo principio della termodinamica, il cosiddetto principio dell'entropia, emerge l'assoluta necessità di ridurre i consumi e la produzione a livello planetario. La scienza economica deve essere ripensata in maniera radicale, tenendo conto dell'ambiente naturale che la sostiene, data l'impossibilità di una crescita infinita in un mondo dalle risorse limitate.

² Si fa riferimento all'editoriale del primo numero della rivista « Entropia » (novembre 2006).

restructurer, redistribuer, relocaliser, réduire, réutiliser, recycler » (P : 153 ; T : 8)³. Il prefisso intensivo *sur*, indice di ogni dismisura assunta a sistema, a « lieu de colonne vertébrale sociale et de règle de vie personnelle » (BESSET 2005 : 182), diventa un evidente simbolo negativo, mentre « le préfixe ‘re’ n’exprime pas un retour en arrière, mais un changement radical de direction » (BIRAULT 2007 : 114).

La *règle des ‘8 R’* può essere trasposta senza difficoltà in italiano, dato che gli equivalenti dei termini originali hanno la stessa iniziale, ed è ciò che avviene nelle due traduzioni di riferimento. Subentra, però, una differente opzione lessicale, che investe il traduttore di « reconceptualiser », nonché una variazione della successione verbale. Mentre Fabrizio Grillenzoni rende la sequenza con « rivalutare, riconcettualizzare, ristrutturare, ridistribuire, rilocalizzare, ridurre, riutilizzare, riciclare » (G : 7)⁴, Schianchi opta per la stessa traduzione a eccezione del secondo termine (reconceptualiser > ridefinire) a cui si somma una modulazione sequenziale : « rivalutare, ridefinire, ristrutturare, rilocalizzare, ridistribuire, ridurre, riutilizzare, riciclare » (S : 98). Oltre alla variazione dell’ordine dei termini – che, ricordiamo, Latouche non cambia mai, e dal quale consegue il succedersi dei capitoli esplicativi degli otto obiettivi – con « ridefinire » la resa di Schianchi si ripercuote a livello intratestuale, comportando un *appauvrissement quantitatif*, ossia « une déperdition lexicale » (BERMAN 1999 : 59), come si può notare nel confronto che segue.

Nel prototesto del 2006, nel capitolo intitolato *Réévaluer, reconceptualiser. Comment sortir de l’imaginaire dominant ?*, Latouche scrive :

Bref, réévaluer suppose recadrer et reconceptualiser en même temps que repenser l’éducation. Reconceptualiser ou redéfinir/redimensionner s’impose par exemple pour les concepts de richesse et de pauvreté, mais aussi pour le couple infernal, fondateur de l’imaginaire économique, rareté/abondance, qu’il est urgent de déconstruire. (P : 158-159)

Nel metatesto, coerente con la scelta lessicale fatta in precedenza (reconceptualiser > ridefinire), Schianchi rende il titolo del capitolo con *Rivalutare, ridefinire. Come uscire dall’immaginario dominante?* e traduce il passo succitato come segue :

³ Ai passi tratti dai due prototesti utili per la comparazione seguiranno, d’ora in poi, le sigle relative ai rispettivi titoli (P= *Le pari de la décroissance*; T= *Petit traité de la décroissance sereine*) e il riferimento alle pagine tra parentesi.

⁴ Alle esemplificazioni tratte dai metatesti seguiranno d’ora in poi, ove necessario, le iniziali dei traduttori e il riferimento alla pagina tra parentesi.

In sintesi, « ridefinire » significa stabilire un nuovo sistema di valori, per definire una nuova cultura, per esempio, è necessario ridefinire/ridimensionare i concetti di ricchezza e di povertà, ed è urgente decostruire il binomio infernale scarsità/abbondanza, su cui si fonda l'attuale immaginario economico. (103)

In primo luogo la necessità riassuntiva, avvertita dal traduttore di fronte allo svolgimento graduale dell'argomentazione autoriale, fa sì che scompaia uno dei *mots clefs* ; in secondo luogo viene ridotta la serie sinonimica (Reconceptualiser ou redéfinir/redimensionner > ridefinire/ridimensionare), con il conseguente *appauvrissement* di cui si è detto, il quale contravviene « au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, le foisonnement » (BERMAN 1999 : 60).

Salvo qualche variante interpuntiva, la seconda frase del passo in questione viene ripresa da Latouche nel *Traité* e nel metatesto siglato da Fabrizio Grillenzoni viene conservata la varietà lessicale :

Riconcettualizzare, o ridefinire/ridimensionare, è essenziale per esempio per i concetti di ricchezza e di povertà, ma anche per il binomio infernale, fondatore dell'immaginario economico, rarità/abbondanza, che è necessario decostruire con la massima urgenza. (47)

L'intento didascalico di Serge Latouche è accortamente supportato da un linguaggio teso a creare un legame empatico con il pubblico, legame imprescindibile per attrarlo e convincerlo a cambiare la propria quotidianità in maniera radicale. In merito, i due prototesti in questione rivelano pienamente la consapevolezza dell'autore che « les conditions de cohérence et de véridicité ne suffisent pas en effet pour s'assurer qu'un discours 'perce' : si l'interlocuteur n'est nullement touché, la véridicité et la cohérence font peu de sens en lui et la communication ne le change pas » (CIGADA 2008 : 14). Se il testo ha una funzione persuasiva, la dimensione del *logos* deve necessariamente allearsi a quella del *pathos*.

La dinamica dell'argomentazione che si osserva in Serge Latouche ruota in particolare intorno al contrasto dicotomico *croissance* vs *décroissance*, potenziato da una fitta trama lessicale e retorica di caratura assiologica. Questa strategia, sempre evidente, può essere esemplificata partendo da un passo iterato senza variazioni nel primo capitolo di tutti e due i prototesti :

Notre société a lié son destin à une organisation fondée sur l'accumulation illimitée. Ce système est condamné à la croissance. Dès que la croissance se ralentit ou s'arrête, c'est la crise, voire la panique (P : 39; T : 32-33).

Latouche racchiude tra due periodi più lunghi la sua sentenza, lapidaria e senza appello (« Ce système est condamné à la croissance »), molto produttiva nel prosieguito per tutta una serie di immagini derivanti da essa, in cui viene capovolta

l'idea fondante dell'immaginario collettivo, ossia quella che indica la crescita come un fenomeno esclusivamente positivo.

Le due traduzioni differiscono : all'adesione al prototesto

La nostra società ha legato il suo destino a un'organizzazione fondata sull'accumulazione illimitata. Questo sistema è condannato alla crescita. Non appena la crescita rallenta o si ferma è la crisi, il panico (G : 26),

si contrappone una riscrittura personale

La società in cui viviamo ha consegnato il proprio futuro a un sistema fondato sull'accumulazione illimitata. Non appena la crescita subisce un rallentamento o si arresta, si produce una situazione di crisi e addirittura dilaga il panico (S : 27).

Nella resa di Schianchi si osserva l'eliminazione del nucleo del passo originale (« Ce système est condamné à la croissance »), di cui abbiamo sottolineato l'importanza, nonché un *allongement* che investe la parte conclusiva sottraendole l'icasticità che la caratterizza. A tale riguardo sottolineiamo che la diluizione del dettato originale è, in genere, un tratto distintivo della traduzione siglata da Schianchi rispetto a quella di Fabrizio Grillenzoni.

Nei prototesti la dicotomia *croissance* vs *décroissance* acquista un particolare rilievo per il linguaggio figurato che la permea. Tale incidenza si nota in particolare nel *Petit traité*, che per la sua funzione di più agile *portatif* rispetto al *Pari de la décroissance*, spesso ha la necessità di riassumere in maniera incisiva ciò che nella prima pubblicazione è maggiormente argomentato. Comunque in nessuno dei due manca la metafora iniziale con la quale viene indicata la « *décroissance* », ossia « mot-obus » (P : 17; T : 20), che nei due metatesti trova raffigurazioni differenti (« termine esplosivo », S : 11; « parola-bomba », G : 17). Se in tutti e due i prototesti si rileva la terna aggettivale che riassume le caratteristiche della « *décroissance* » (« sereine, conviviale et soutenable », P : 153; T : 8), risolta letteralmente nelle traduzioni (« serena, conviviale e sostenibile », S : 99 ; G : 7), solo nel *Petit traité* questa qualificazione si condensa in un ossimoro iterato più volte (« utopie concrète ») e al quale Serge Latouche, sfruttando sempre la pregnanza del linguaggio figurato, contrappone il « corset de fer » della crescita. La traduzione di Fabrizio Grillenzoni rispetta la distribuzione iterativa con la resa invariata di « utopia concreta » così come il traslato, alludendo però a un indumento di costrizione un po' differente, « camicia di forza » (26).

La dicotomia sulla quale Serge Latouche basa la propria argomentazione viene rappresentata dalla contrapposizione di due immagini-emblema, un « *cercle vicieux* » e un « *cercle vertueux* », le cui occorrenze nei due metatesti vengono risolte sempre con « circolo vizioso » e « circolo virtuoso ». Il primo riassume la crescita economica diventata sistema totalitario che nel *Traité* si connota maggiormente mediante diverse riprese metaforiche (« giron du développement »,

23 ; « cycle infernal » e « ronde diabolique », 33) o per espansioni aggettivali come « cercle vicieux et suicidaire » (34). Il traduttore rappresenta con la sinonimia adeguata e con la stessa aggettivazione disforica i circuiti nefasti evocati da Latouche (« girone dello sviluppo », 19; « ciclo infernale », « carosello diabolico » e « circolo vizioso e suicida della crescita illimitata », 27).

Sul « cercle vicieux » la critica di Serge Latouche si abbatte con la forza di un linguaggio figurato che rinvia in particolare all'ambito semantico della tossicodipendenza e di varie patologie per lo più di tipo psicogeno. Con diverse variazioni lessicali e di registro Latouche delinea l'irrazionalità dei soggetti obnubilati dagli imperativi del sistema consumistico (« drogués du productivisme », P : 17 ; « 'toxicodépendants' de la croissance », T : 37; « 'accro' à la drogue de la croissance », P : 167; « accros de supermarchés et de grands magasins », T : 37).

Sfruttando sempre lo stesso ambito semantico, alla metafora coniata per indicare un fenomeno ormai incontenibile, « l'addiction à la croissance », come anche « l'addiction au 'boulot' » (P : 67), che a volte affianca, con funzione esplicativa, l'anglicismo *workaholism*, viene contrapposto il rimedio. Per esprimerlo Serge Latouche ricorre a una sorta di binomio in cui l'espressione usata in senso proprio viene riformulata metaforicamente (« l'éducation à la décroissance ou la cure de désintoxication », P : 105). I traslati vengono riprodotti nei metatesti (« 'drogati' del produttivismo », S : 11; « 'tossicodipendenti' della crescita », G : 30 ; « cura di disintossicazione », S : 110), ma viene eliminata la variazione di registro (« dipendenti dalla droga della crescita », S : 109 ; « drogati da supermercato e da grande magazzino », G : 30 ; « dipendenza da lavoro » S : 53). Quanto a « addiction », la traduzione di un'occorrenza del termine presente nel *Pari* elude l'allusività che esso implica, sminuendo l'espressione esortativa di Latouche (« Il importe de prendre la pleine mesure de notre addiction à la croissance », 105 > « È necessario diventare consapevoli del nostro contributo alla crescita », 68). Nel metatesto non si coglie lo sprone a essere consapevoli della pericolosa deriva.

Attingendo sempre dalla sfera dei disturbi di tipo ossessivo-compulsivo Latouche, tirando le somme dopo aver analizzato i comportamenti indotti dal sistema consumistico, parla di « boulimie consommatrice » (T : 37). Contrapposta all'*aparigraha*, il non-possesto predicato da Gandhi, ossia la capacità di rinunciare ai beni materiali non strettamente necessari, la « boulimie » viene evocata da un corollario di termini caratterizzati da prefissi intensivi quali « ultraconsommérisme », « surconsommation », « hyperconsommation » fino a « turbo-consommateur » e alla metaforica « mégamachine capitaliste et marchande ». La dismisura trova adeguate soluzioni nei metatesti (« bulimia consumistica », « sovraconsumo »/ « sovra consumo », « iperconsumo », « turboconsumatore », « megamacchina capitalistica e mercantile »).

Per evidenziare la dimensione abnorme del *surrégime*, Serge Latouche non rinuncia al contributo di intertesti, come la serie enumerativa tratta da Jean-Paul Besset già vista in precedenza, coagulo nominale che rappresenta le fonti di problematiche che investono l'uomo e l'ambiente :

suractivité, surdéveloppement, surproduction, surabondance, surpompage, surpêche, surpâturage, surconsommation, suremballage, surrendements, surcommunication, surcirculation, surmédicalisation, surendettement, suréquipement (T : 70).

Retoricamente marcata, data l'intenzione comunicativa di Latouche tesa a incentivare il rifiuto collettivo di una condizione non più sostenibile, la sequenza trova spazio nel metatesto, a eccezione di *surproduction* :

sovrattività, sovrasviluppo, sovrabbondanza, sovraestrazione, sovrapesca, sovrascolto, sovraconsumo, sovraimballaggio, sovrarendite, sovracomunicazione, sovracircolazione, sovramedicalizzazione, sovraindebitamento, sovrattrezzatura (G : 56).

Un altro intertesto, anch'esso retoricamente marcato e particolarmente adeguato a sottolineare la duplice compulsione, all'acquisto e al consumo, è dato dalla citazione di una similitudine che accomuna ogni lavoratore a un « biodigesteur qui métabolise le salaire avec les marchandises et les marchandises avec le salaire, transitant de la fabrique à l'hypermarché et de l'hypermarché à la fabrique » (T : 33). L'originalità del termine di paragone (*biodigesteur*) si salda al rilievo generato dalla replica del chiasmo, evidenziando l'immagine di un automa che non ha più lineamenti antropomorfi né un comportamento raziocinante. Nel prototesto la modalità intertestuale è esplicita, data la nota che indica la fonte del passo citato (Paolo Cacciari, *Pensare la decrescita. Sostenibilità ed equità*, 102), e indica chiaramente al traduttore che si tratta di un passo di cui è necessario recuperare la formulazione preesistente in lingua italiana. Nella resa letterale del segmento (« organismo che metabolizza il salario con le merci e le merci con il salario, transitando dalla fabbrica all'ipermercato e dall'ipermercato alla fabbrica », G : 27) si ritrova l'intertexto originale⁵, ma sminuito dalla presenza di « organismo » < « biodigesteur », che oltre a essere una resa generalizzante allude a una forma di vita non espressa dalla neoformazione « biodigestore ».

La strategia enfatica che connota l'argomentazione di Latouche si avvale anche del rinvio metaforico all'alterazione psichica mediante l'impiego del termine

⁵ In Paolo Cacciari si legge : « biodigestore che metabolizza il salario con le merci e le merci con il salario, transitando dalla fabbrica all'ipermercato e dall'ipermercato alla fabbrica » (2006 : 102).

« délire » (« le délire de la société de croissance », T : 15), impiegato in collocazioni al limite della prevedibilità (« délire quantitatif », T : 39; « délire techno-scientifique » e « délire ‘cornucopien’ », P : 52). A tali occorrenze si affianca quella di « schizophrénie », che sintetizza « la frénésie des activités humaines » (T : 14), nonché di « nos ‘folies’ d’hier » (T : 56), traslato che riassume lo squilibrio comportamentale da cui deriva l’inquinamento di origine antropica che investe l’ambiente. I metatesti sono ugualmente connotati, a parte una *diminutio* che riguarda il sintagma nominale « délire ‘cornucopien’ », resa con « delirio dell’abbondanza » (S : 36). Il lemma « cornucopien » non è registrato nei dizionari della lingua francese, ma si rintraccia nel dibattito che vede opporsi « cornucopianisme » e « malthusianisme ». La situazione è speculare per quanto riguarda la lingua italiana per cui, a fronte di un’entrata non repertoriata nei dizionari, in letteratura non manca la dicotomia « cornucopiani » (o « abbondantisti »)/ « neomalthusiani ». Nonostante l’isomorfismo tra le due lingue, il traduttore opta per una trasposizione, evitando una forma aggettivale percepita forse come estranea.

Una *surenchère d’images*, funzionale al discorso persuasivo, si concretizza con l’opposizione binaria *enfer/paradis*, mediante la quale Latouche riassume con un grado massimo di icasticità l’antitesi « croissance/décroissance ». Una vera e propria *dramatisation*, che trae spunto dall’iconografia medievale, permea alcune pagine del *Pari de la décroissance*, rappresentando il paradiso (*décroissance*) e l’inferno (*croissance*) come somiglianti :

dans les deux lieux règne une grande abondance de victuailles dont les élus et les damnés ne peuvent se procurer la jouissance qu’à l’aide de fourchettes d’une longueur démesurée (P : 155).

Ma a guardar bene la similarità è solo apparente, perché se « en enfer les damnés faméliques tentent vainement de porter à leur bouche les mets désirables, au paradis les élus radieux se nourrissent les uns les autres » (P : 156). Su questo secondo quadro della *mise en scène* si basa la similitudine che segue (« On pourrait peindre l’enfer comme un lieu d’abondance inaccessible et le paradis comme un lieu de frugalité partagée », P : 156), nonché la constatazione di carattere appellativo che, « en nos temps de longues fourchettes, le recours à la solidarité, autre nom de l’altruisme, est plus que jamais nécessaire » (P : 156). La resa di Schianchi preserva la connotazione che permea il linguaggio di Latouche, con un’unica sottrazione che riduce la portata semantica originale (se procurer la jouissance > possono accedere) :

In entrambi i luoghi regna una grande abbondanza di vettovaglie, gli eletti e i dannati possono accedere a questa messe solo utilizzando forchette di lunghezza smisurata. [...] all’inferno i dannati famelici cercano invano di portare alla loro bocca il cibo che desiderano, mentre, in paradiso, i felici eletti si nutrono gli uni gli altri. Si potrebbe

dipingere l'inferno come un luogo di abbondanza inaccessibile e il paradiso come un luogo di sobrietà condivisa. In questa nostra epoca di lunghe forchette, il ricorso alla solidarietà, altro nome per altruismo, è più che mai necessario. (S : 101)

Con espressioni come, « la religion de l'excès », « la machine infernale », « l'enfer qui nous menace », « le démon du consumérisme » e altre ancora, Serge Latouche crea una strutturazione isotopica che accomuna i due prototesti, accrescendo l'inequivocabilità del loro messaggio. I traduttori rispondono letteralmente (« la religione dell'eccesso », « la macchina infernale », « l'inferno che ci minaccia », « il demone del consumo »), fino al neologismo *ecolatria* per rendere l'accusa, di *écolatrie*, per l'appunto, che secondo l'autore viene mossa agli ecologisti perché, oltre a rifiutare l'ottica antropocentrica della tradizione illuminista, permeano il loro credo di una dimensione spirituale, « voire religieuse » (T : 147). E nello scontro tra le due diverse e quanto mai opposte religioni, spunta un'eco sartriana (« La décroissance est-elle un humanisme ? », T : 147), che nel metatesto diventa meno evidente (« La decrescita è umanesimo ? », G : 116).

Altre strutture isotopiche connotano l'argomentazione di Latouche, a sostegno della funzione persuasiva del testo. Dalla « boulimie des accros de supermarchés » (T : 37-38) alla patologia più devastante e cosmica, « le cancer de l'humanité » (T : 38), la *palette* lessicale che rinvia alla malattia e alla morte (« par asphyxie » o per scellerata « autocécité »), si declina in toni diversi, fino alla lampante urgenza d'« une prescription de remèdes ». A ciò si associa un altro campo semantico, anch'esso d'immediata decodifica, quello del crimine. Le *business schools* sono luoghi in cui si insegna « la guerre économique », basata sul « 'terrorisme' de l'intérêt composé ». In questi luoghi si impara a far funzionare al meglio la società dei consumi, alimentata da « trois ingrédients 'pousse-au-crime' », la pubblicità, l'utilizzo del credito e l'obsolescenza accelerata e programmata dei prodotti, secondo Latouche. Difficile rimediare a tutto ciò, perché il misfatto non è responsabilità di pochi, dato che « tout homo œconomicus (et nous le sommes tous), tend à devenir un 'criminel' ordinaire ». Nei metatesti gli elementi che danno origine alla struttura isotopica non vengono mai meno.

Tutti coloro i quali hanno saputo – o sanno – sottrarsi alla *colonisation* perpetrata dal « totalitarisme économiciste, développementiste et progressiste » (T : 23) ai danni dell'immaginario collettivo vengono chiamati da Latouche in due modi : « décroissants » e « objecteurs de croissance ». Prima di arrivare all'uso iterato di queste denominazioni agili e riassuntive, un intervento didascalico dell'autore, uguale nei due prototesti, chiarisce il concetto :

ceux qui ont procédé à une critique radicale du développement et qui veulent dessiner les contours d'un projet alternatif pour une politique de l'après-développement (P : 17; T : 22).

Nei metatesti l'esplicitazione è resa pressoché letteralmente, a eccezione del chiarimento di Schianchi che investe il soggetto (« gruppi e individui che hanno formulato una critica radicale dello sviluppo e interessati a individuare gli elementi di un progetto alternativo per una politica del *doposviluppo* », S : 12 ; « quelli che hanno fatto una critica radicale dello sviluppo e vogliono delineare i contorni di un progetto alternativo per una politica del doposviluppo », G : 18). Il primo appellativo, « décroissants », che al pari del secondo conta molteplici occorrenze nei prototesti, non viene risolto sempre con lo stesso traduce, come sarebbe il caso che fosse dato il suo ruolo di parola chiave, nemmeno quando è un rinvio intratestuale. Se per la maggior parte delle occorrenze originali nei metatesti si ritrova « decrescitori », sono presenti anche le varianti « decrescenti » (G : 84) e « sostenitori della decrescita » (G : 116), che affievoliscono l'eco anaforica dei prototesti. Resta invariata, se non per occasionali oscillazioni della preposizione (*di/della*), la resa di « objecteurs de croissance » con il calco « obiettori di crescita », in cui si limita però la tensione semantica tra i termini su cui si basa l'annominazione originale.

A traduttori diversi, come è ovvio, non può corrispondere se non una pluralità di rese del prototesto, nel nostro caso della parola di Serge Latouche e dei suoi concetti legati alla *décroissance*, pluralità che deriva dalla percentuale di libertà che caratterizza ogni percorso traduttivo e che non inficia, nel complesso, la celebre quanto discussa teoria latouchiana.

Bibliografia

- BERMAN, A., 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BESSET, J.-P., 2005, *Comment ne plus être progressiste... sans devenir réactionnaire*, Paris, Fayard.
- BIRAULT, G., 2007, « Serge Latouche. Le pari de la décroissance », *Les Temps maudits*, n. 26, p. 113-120.
- CACCIARI, P., 2006, *Pensare la decrescita. Sostenibilità ed equità*, Roma, Carta Edizioni.
- CIGADA, S., 2008, *Les émotions dans le discours de la construction européenne*, Milano, EDUCatt Università Cattolica.
- FILIPO, F., 2009, « Les racines conceptuelles de la décroissance », in B. MYLONDO (éd.), *La décroissance économique. Pour la soutenabilité écologique et l'équité sociale*, Bellecombe-en-Bauges, Les Éditions du Croquant, p. 19-32.
- GEORGESCU-ROEGEN, N., 1979, *Demain la décroissance : entropie, écologie, économie*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre.
- LATOUCHE, S., 2006, *Le pari de la décroissance*, Paris, Fayard.
- LATOUCHE, S., 2007, *La scommessa della decrescita*, trad. di Matteo Schianchi, Milano, Feltrinelli.
- LATOUCHE, S., 2008, *Petit traité de la décroissance sereine*, Paris, Mille et une nuits.

LATOUICHE, S., 2008, *Breve trattato della decrescita serena*, trad. di Fabrizio Grillenzoni, Torino, Bollati Boringhieri.

*Un petit air d'Italie
(et de France)*

Cristina Brancaglion
Università degli Studi di Milano
cristina.brancaglion@unimi.it

Italianismes en français québécois

À partir des années 1980, les travaux de l'Observatoire du français contemporain de Turin (DESLEX 1984, MARGARITO 2001) et les recherches de Mariagrazia Margarito ont nourri et renouvelé la réflexion sur les italianismes du français, en montrant la pluralité d'approches possibles et en invitant toujours à enquêter dans des contextes inexplorés (MARGARITO 1995, 2005, 2008b). Pour répondre à ces sollicitations à chercher ailleurs, j'ai focalisé mon étude sur l'emploi des italianismes dans une variété de français parlée hors de France, et en particulier dans le français québécois, vérifier si ces emprunts ont connu des évolutions propres dans un contexte extra-hexagonal.

Pour constituer un corpus d'analyse utile à une telle recherche, il est nécessaire de pouvoir s'appuyer sur des descriptions fiables du français québécois, c'est-à-dire sur des ouvrages qui identifient et expliquent le vocabulaire en usage au Québec, en mettant en relief quels sont les emplois particuliers à cette variété. Aujourd'hui il est possible de se fonder sur des ressources lexicographiques électroniques créées à partir de corpus endogènes, élaborées selon des critères rigoureux par deux équipes universitaires : il s'agit notamment du volet Québec de la *Base de données lexicographiques panfrancophone* (BDLP-Q) – réalisé par l'équipe du Trésor de la langue française au Québec de l'Université Laval – et du dictionnaire *Usito* (U) – conçu par l'équipe Franqus de l'Université de Sherbrooke. Je me limiterai ici¹ à rappeler que le premier offre une description historique et différentielle des diatopismes québécois, tandis que le second se veut un dictionnaire général du français parlé au Québec. Ce dernier, cependant, se

¹ Pour plus d'information l'on pourra visiter les deux sites Internet respectifs : <http://www.bdlp.org> (en libre accès) et www.usito.com (accès par abonnement, avec possibilité d'essai gratuit de 30 jours) ; je renvoie en outre aux études suivantes : POIRIER 1998, CAJOLET-LAGANIÈRE, MARTEL 2008, MERCIER 2013, CAJOLET-LAGANIÈRE, D'AMICO 2014.

pose lui aussi dans une perspective différentielle avec le français de France, pour décrire, en plus du vocabulaire commun à la France et au Québec, les écarts formels, sémantiques ou sociolinguistiques particuliers au français québécois (UQ : usages québécois), ainsi que les mots et acceptions qui, n'étant pas utilisés au Québec, sont considérés comme particuliers du français de France (UF : usages français).²

Dans l'identification des italianismes « lexicalisés » (DESLEX 1984 : 378) dans ces ressources, je me suis inspirée au principe selon lequel « le statut d'emprunt laissé par l'étymologie est le plus évident » (MARGARITO 2005 : 360), et j'ai donc essayé d'isoler les unités lexicales ayant une origine italienne. Cependant, même si la BDLP-Q prévoit la recherche des entrées selon la « langue ou variété source de l'emploi »,³ elle ne donne aucun résultat pour l'italien. Quant à *Usito*, bien qu'il consacre à chaque entrée une section étymologique (où l'italianité d'origine est évidente), la recherche n'est possible qu'à partir des mots-vedettes. Je me suis alors adressée aux coordinateurs d'*Usito*⁴ afin d'obtenir une liste des entrées d'origine italienne, à partir de laquelle j'ai pu identifier les italianismes qui ont eu des évolutions sémantiques ou syntagmatiques particulières au français québécois (acceptions, locutions et expressions marquées UQ dans *Usito*). Sur la base de la même liste, j'ai identifié les mots d'origine italienne inclus dans la nomenclature, exclusivement différentielle, de la BDLP-Q.

J'illustrerai ces particularités dans les prochains paragraphes, en les groupant selon la catégorie de diatopisme (POIRIER 1995) à laquelle elles appartiennent: archaïsmes et dialectalismes, innovations dues à l'évolution interne du français québécois, particularités issues du contact avec l'anglais ou l'anglo-américain. Les particularités qui ont suscité des critiques sont réunies dans une section finale.⁵

² Rappelons que « la marque UF n'exclut pas la possibilité que les emplois généralement associés à la France par les Québécois puissent être en usage dans d'autres pays francophones d'Europe ou d'autres continents, tout comme la marque UQ n'exclut pas la possibilité que les emplois associés au Québec puissent également avoir cours dans d'autres régions francophones du Canada » (MERCIER 2013 : § 3.4). Le dictionnaire *Usito* a été consulté entre mai et décembre 2015. À l'occasion d'une, récente mise à jour, les deux marques ont été remplacées par Q/C (Québec/Canada) et F/E (France/Europe).

³ Intitulé d'une des options de recherche « transversale » de la BDLP.

⁴ Je tiens à remercier Hélène Cajolet-Laganière, codirectrice du dictionnaire *Usito*, et Serge D'Amico, directeur de la production lexicographique, d'avoir bien voulu accepter ma demande d'aide ; c'est grâce à leur disponibilité que cette recherche a pu être réalisée.

⁵ Cette recherche nous a permis en outre de relever des mots et acceptions d'origine italienne marquées UF, et donc inusités en français québécois, qui ne seront pas traitées dans le cadre de cette étude.

1. Archaïsmes et dialectalismes

Le français québécois (FQ) conserve des formes et des acceptions qui sont désormais disparues, ou en voie de disparition, dans l'usage actuel de France (FF) ; il maintient en outre des héritages des parlers régionaux de France. Les informations fournies dans les deux dictionnaires consultés permettent de classer dans ces typologies de diatopismes certains mots d'origine italienne :

appartement : équivalent de *pièce* pour désigner les différentes parties d'un logement ; désormais vieilli aussi au Québec (BDLP-Q ; U évoque cette acception dans une remarque mais sans avoir recours à la marque UQ)⁶

bombe : équivalent, désormais vieilli, du FF *bouilloire* ; du point de vue de son emploi en FQ, le mot est considéré comme un probable héritage sémantique des parlers régionaux de France. Sa diffusion est limitée à l'Est du Québec (BDLP-Q, s.v. 'bombe'⁷ ; cf. aussi U)

cavalier : dans l'UQ familier, ce mot, désormais vieilli, désigne une « personne qu'on fréquente pour des raisons sentimentales » (U)

costume⁷ de bain : locution encore courante au Québec (ainsi qu'en Suisse), mais désormais peu utilisée en FF, où l'on préfère la locution *maillot de bain*, dans laquelle le mot d'origine italienne disparaît (BDLP-Q et U, s.v. 'costume').

lampion : encore en usage en FQ pour désigner un « petit récipient sans pied ni anse, qui contient une matière combustible et une mèche pour éclairer ou pour faire des illuminations » (U)

panache : emploi figuré pour se référer aux « bois caducs des cervidés, formant une imposante structure ramifiée », attesté en FQ depuis 1866 ; l'on a relevé des emplois analogues en France au XVII^e s. (BDLP-Q ; U)

2. Néologie interne

Plus nombreux sont les cas d'italianismes qui – à l'état actuel des

⁶ Sauf indication différente, les informations sont extraites des entrées correspondantes des dictionnaires indiqués.

⁷ Pour les locutions contenant des italianismes, le mot d'origine italienne est mis en relief en caractères italiques.

connaissances et compte tenu de l'absence, pour la majorité des unités lexicales de ce corpus, de descriptions diachroniques concernant leur évolution en FQ – semblent relever essentiellement de la capacité d'innovation lexicale de cette variété de français. Plusieurs mots d'origine italienne ont développé des acceptions nouvelles en FQ :

bagatelle : désigne aussi un « dessert fait de morceaux de biscuits ou de gâteau garnis de confiture, de blanc-manger, de crème, etc. » (U)

balle : dans certains sports ce mot se réfère à un « lancer envoyé en dehors de la zone délimitée par les genoux et la poitrine du frappeur » (U, s.v. 'balle²') (U)

belvédère : désigne aussi un « aménagement routier qui permet aux automobilistes de s'arrêter en toute sécurité pour profiter d'un point de vue » (U)

cadre : en plus de la bordure, *cadre* est utilisé pour se référer, par métonymie, à « l'objet lui-même (tableau, photographie, etc.) généralement ainsi protégé et décoré » ; le même emploi est attesté en Belgique (U)

commandite : utilisé aussi comme synonyme de *parrainage* avec le sens de « soutien financier ou matériel apporté par un commanditaire, à des fins publicitaires [...] » (U)

estacade : désigne un « ouvrage constitué d'un chapelet de flotteurs (madriers, fûts, etc.), qui sert à contenir les corps flottant à la surface d'un plan d'eau (bois, glace, nappe de pétrole, etc.) » (U)

loto : employé aussi, au féminin, pour se référer à la loterie (U)

macaroni – en FQ le mot s'applique également à un « type de pâtes alimentaires en forme de petit coude creux » (U)

mariner : attesté depuis 1937, ce verbe connaît un emploi plus large au Québec, où il est utilisé non seulement pour se référer à un mode de préparation de la viande ou du poisson, mais aussi à celui des légumes : « mettre (des légumes) en conserve dans le vinaigre, dans un liquide vinaigré » (BDLP-Q ; U)

partisan : dans le domaine sportif, ce mot est utilisé comme synonyme de *supporteur*, pour désigner une « personne qui appuie un sportif, une équipe sportive » (U)

piastre/piasse : au Québec ce mot désignait autrefois une unité monétaire canadienne (cf. le riche approfondissement encyclopédique proposé dans la BDLP-Q, s.v. 'piastre¹'). Dans l'usage actuel, il est utilisé comme appellation familière du dollar canadien et il est prononcé [pjas], ce qui a favorisé la circulation de la graphie *piasse* (cf. BDLP-Q, s.v. 'piastre⁸' ; U)

salon : utilisé aussi comme synonyme de *séjour*, avec le sens de « pièce d'une

habitation destinée à la détente, aux loisirs, où l'on se réunit en famille et entre amis » (U)

trio : dans le hockey, ce mot désigne un « groupe de trois attaquants de la même équipe qui jouent en même temps sur la glace » (U)

Pour le mot *radis*, en revanche, l'évolution sémantique semble se réaliser dans la direction d'une restriction de sens : une remarque précise en effet qu'« au Québec le mot *radis* désigne généralement le radis rouge ou rose » (U).

Dans d'autres cas, un même italianisme semble avoir développé des acceptions différentes en FF et en FQ, étant donné que toutes les définitions proposées sont marquées UF ou UQ (ou précédées des indicateurs géographiques correspondants). Le mot *cantine*, désignant dans l'UF un « service, généralement subventionné, qui s'occupe de préparer et de servir le repas du midi aux élèves d'un établissement scolaire, au personnel d'une entreprise » et la « salle où sont servis ces repas », présente en FQ deux acceptions différentes. L'une, vieillie, correspond à la « cafétéria d'un établissement scolaire » ou, « dans un camp forestier, [au] lieu où les travailleurs se regroupaient pour manger » ; l'autre, relative à l'usage actuel, correspond à un « petit restaurant modeste, sans prétention » (U). Pareillement, le mot *carriole*, évoque, dans l'UF, une « voiture campagnarde à deux roues, à traction animale », tandis que dans l'acception québécoise il s'agit d'une « ancienne voiture d'hiver hippomobile, découverte et montée sur patins, qui servait au transport des personnes » (U). Le mot *croustade* désigne un mets salé dans la cuisine française, tandis que dans l'UQ le mot est utilisé pour se référer à un type de dessert typique de la cuisine britannique et nord-américaine (U).⁸ Dans un domaine sémantique plus spécialisé, le mot *stuc* désigne des produits différents au Québec et en France (U) :

1 UQ Enduit composé de ciment, de sable et de chaux qu'on applique à l'état plastique, le plus souvent pour couvrir et protéger les murs extérieurs. [...]

2 UF Enduit composé de marbre blanc pulvérisé, de chaux éteinte et de craie gâchés dans l'eau, ou de plâtre très fin dissous dans une colle forte, pouvant prendre les nuances colorées de divers marbres. [...]

Très souvent un mot d'origine italienne figure dans des locutions nominales ou des expressions décrites comme des particularités québécoises. C'est le cas, par exemple, de la locution *tarte au sucre*, qui désigne au Québec une « pâtisserie

⁸ L'anglais utilise le même italianisme (cf. <http://www.oxforddictionaries.com/it/definizione/inglese/croustade>), mais dans U il n'y a aucune allusion au phénomène de l'emprunt.

faite d'un fond de pâte brisée garni d'une préparation à base de cassonade et de crème ou de lait » (BDLP-Q, s.v. 'tarte au sucre').

Le FQ a développé en outre des syntagmes figés originaux, dont la richesse permet de se rendre compte de la productivité syntagmatique de cette variété de français. Un certain nombre de ces structures se sont développées à partir des extensions sémantiques décrites ci-dessus ; je les présente suivant l'ordre alphabétique des italianismes qui y sont intégrés :

CANTINE mobile : « petit véhicule aménagé pour offrir un service de restauration rapide, qui fait notamment la tournée de certains lieux de travail (chantiers, entreprises, etc.) ou de loisirs » (U)

robe de CARRIOLE : « grande peau (d'ours, de bison ou autre) dont on recouvrait le fond de la carriole et qui se repliait sur les passagers pour les tenir au chaud » (U)

changer quatre trente sous pour une PIASTRE/PIASSE : expression familière utilisée « pour signifier que cela revient au même » (U)

faire la PIASTRE/PIASSE : expression familière pour « faire beaucoup d'argent » (U)

faire une PIASTRE/PIASSE : expression familière pour « faire de l'argent, faire un profit » (U)

Mais aussi d'autres mots d'origine italienne ont contribué à la création de locutions particulières à l'UQ :

sur un pied d'ALERTE : « sur ses gardes » (U)

BALLON-balai, *BALLON sur glace* : « sport analogue au hockey qui se joue en équipe avec un ballon et un balai, mais sans patins » (U : s.v. 'ballon' et 'ballon-balai')

BALLON-panier : autre désignation de *basketball* (U)

COTON ouaté : « tissu de coton gratté, chaud et moelleux, souvent utilisé dans la confection de vêtements de sport ou de détente » (U : s.v. 'ouaté')

HALTE routière : « lieu aménagé à proximité d'une route ou d'une autoroute en vue de permettre aux usagers de faire un arrêt en toute sécurité sans nuire à l'écoulement de la circulation » (U)

MANÈGE militaire : « bâtiment où s'entraînent les militaires » (U)

fondue PARMESAN : « mélange de fromage parmesan fondu et de sauce béchamel, façonné en petit carré, enrobé de chapelure et frit » (U)

assiette à PIZZA : « Plaque de métal ronde, de diamètre variable, servant à la confection et à la cuisson de la pizza » (BDLP-Q : ‘pizza’)

PIZZA garnie : « [pizza] garnie de pepperoni, de champignons, de poivrons verts, etc » (U)

SALADE frisée : « chicorée aux feuilles vertes finement dentelées, qui se consomme en salade » (U : Lexique de belgicisms)

SALON funéraire ou *mortuaire* : synonyme de *funérarium* (U)

ainsi qu’à la formation d’expressions métaphoriques originales, appartenant au registre familier :

(avoir) *les BAGUETTES en l’air* (fam.) : « (être) en proie à une grande agitation » (U)

rongeur/mangeur de BALUSTRE (fam. et vieilli) : « personne qui affecte une dévotion outrée » (U)

avoir les oreilles en CHOU-FLEUR (fam.) : « avoir mal aux oreilles (à la suite d’une longue période d’écoute, d’une exposition à des sons forts) » (U)

attendre qqn avec une brique et un FANAL (fam.) : « de pied ferme sous l’effet de la colère, du mécontentement » (U)

Un grand nombre de locutions se sont développées, en particulier, à partir de *SUCRE* (*d’érable*), qui désigne le produit obtenu de la cuisson du sirop d’érable, autrefois dénommé *SUCRE du pays* ; l’exploitation de ce produit a généré tout un champ lexical nourri de locutions nominales et verbales contenant le mot *sucré* :

cabane (à *SUCRE*) : « petite construction rustique bâtie dans une érablière, où se font toutes les opérations de transformation de l’eau d’érable en différents produits [...] » (U, s.v. ‘cabane’)

coco de SUCRE : « friandise faite de sucre d’érable moulu traditionnellement dans une coquille d’œuf » (BDLP-Q, s.v. ‘coco’)

pain de SUCRE : « brique de sucre d’érable »⁹ (BDLP-Q, s.v. ‘pain’²⁹ ; U s.v. ‘pain’)

⁹La locution *pain de sucre* existe aussi en français commun, il s’agit donc d’une innovation sémantique, que l’on peut « rattacher au sens de ‘masse (d’une substance) moulée en forme

partie de SUCRE : « fête printanière organisée dans une érablière et au cours de laquelle on se régale de sirop d'érable, [...] ou d'autres plats servis avec les produits de l'érable » (U)

SUCRE à la crème : « confiserie fondante faite traditionnellement d'un mélange de sucre ou de sirop d'érable et de crème [...] » (U)

SUCRE de sève : « sucre d'érable brun très foncé [...] » (U)

temps des SUCRES (ou *les sucres*) : « période d'exploitation des érablières [...] » (U)

aller aux SUCRES : « prendre part à une partie de sucre » (U)

faire les SUCRES : « participer à l'exploitation d'une érablière [...] » (U)

Dans quelques cas le mot d'origine italienne entre en composition avec des unités lexicales différentes en français québécois et en français commun, qui se différencient alors au niveau des choix syntagmatiques :

marge de CRÉDIT : correspond au français commun *lettre de CRÉDIT* (U)

KIOSQUE (d'exposition) : correspond au français commun *KIOSQUE d'information* (U)

BULLETIN de nouvelles correspond au français commun *BULLETIN d'information(s)* (U)

Dans d'autres cas de locutions proches, l'italianisme figure seulement dans la variante en usage au Québec (à gauche) :

BALLE de laine / boule de laine (U)

BALLE de neige / boule de neige (U)

en bout de PISTE / au bout du compte (U)

Les deux locutions *SALON étudiant* et *SALON de l'étudiant*, qui se distinguent au niveau du déterminant, désignent deux référents distincts, s'appuyant sur deux acceptions différentes du mot *salon* (U, s.v. « étudiant ») :

(en France) *Salon de l'étudiant* : exposition au cours de laquelle les étudiants peuvent obtenir des renseignements sur leurs options d'orientation en vue de choisir une filière d'études.

de pain', attesté en français depuis le XIII^e s. » (BDLP-Q, s.v. 'pain'²⁹) ; je la signale ici, par cohérence avec le domaine sémantique concernant l'exploitation du sucre d'érable.

(au Québec) *Salon étudiant* : dans un établissement d'enseignement, pièce destinée à la détente, à la socialisation et au loisir lors des pauses ou entre les cours.

Enfin, rappelons qu' à côté des mots simples *baguette* et *cadre*, d'origine italienne, en FQ l'on peut avoir recours aussi à des locutions ayant un hyperonyme en apposition, respectivement *pain BAGUETTE* et *personnel CADRE*.

3. Néologie externe

L'introduction d'italianismes par emprunt intégral est une modalité néologique presque absente de la variété québécoise de français. L'on constate cependant que quelques mots d'introduction récente, accompagnés de la marque UQ dans *Usito*, présentent une forme qui laisse aisément deviner leur origine italienne. Il est question de deux mots appartenant au domaine sémantique de la nourriture (*bocconcini* et *zucchini*) et d'une unité terminologique (*terrazzo*). *Bocconcini* (pl. *bocconcinis*) désigne un « fromage frais de lait de vache, à texture plus ou moins ferme, moulé en petite boule » ; le mot, décrit comme hyponyme de *mozzarella*, est attesté pour la première fois en français dans la presse québécoise (dans le journal *La Presse*, en 1990). *Zucchini* (pl. *zuchinis*) est la désignation québécoise de la courgette et de son fruit (U), introduite par l'intermédiaire de l'anglo-américain et attestée au Québec depuis 1971 (BDLP-Q, 'zucchini').¹⁰ *Terrazzo* (pl. *terrazzos*), emprunté à l'anglais en 1957, est un terme qui désigne un type précis de matériel de revêtement du sol (U).

L'on constate que – comme il arrive souvent pour les emprunts contemporains, véhiculés par l'écrit – la graphie de ces emprunts maintient essentiellement la forme originaire italienne. Ils s'avèrent cependant intégrés du point de vue morphologique, étant donné qu'ils s'adaptent aux règles du français pour la formation du pluriel, même quand la forme empruntée est celle qui correspond au pluriel italien. En revanche, au niveau de la prononciation, l'on constate une simplification systématique des consonnes doubles de l'italien et une perte des consonnes affriquées dans *zucchini* et dans *terrazzo* : [bɔkɔntʃini] [zukini] [tɛrazo].

Très souvent les mots d'origine italienne figurent dans des locutions ou expressions introduites en FQ comme calques structuraux de l'anglais :

MAGASIN général (ang. *general store*) : « établissement de commerce de détail où sont vendus divers articles de consommation courante [...] » (U)

¹⁰ *Usito* enregistre aussi le mot *pastrami* comme « mot italien [introduit] par l'intermédiaire de l'anglais nord-américain », mais ailleurs on lui attribue une origine yiddish (cf. http://www.oxforddictionaries.com/it/definizione/inglese_americano/pastrami).

crème glacée NAPOLITAINE (ang. *Neapolitan ice cream*) : glace aux trois saveurs de fraise, vanille et chocolat (U)

signe de PIASTRE/PIASSE (ang. *dollar sign*) : « symbole du dollar » (U)

bébé ROQUETTE (ang. *baby arugula*) : « jeune pousse de roquette, tendre, délicate, légèrement piquante » (U)

Ces calques sont parfois utilisés à la place de locutions analogues en usage en France :

RIZ croustillant (ang. *Rice Krispies*) / UF : *RIZ soufflé* (U)

SUCRE brun (ang. *brown sugar*) / UF : *SUCRE roux* (U)

SUCRE granulé (ang. *granulated sugar*) / UF : *SUCRE en poudre* (U)

SUCRE en poudre (ang. *powdered sugar*) ou *SUCRE à glacer* (ang. *icing sugar*) / UF : *SUCRE glace* (U)

4. Les québécismes critiqués

Les calques que l'on vient de citer sont sans aucun doute bien intégrés en français québécois, étant donné qu'ils sont décrits dans le dictionnaire *Usito* de façon neutre, sans aucune marque normative. Mais il est connu qu'« au Québec, de façon générale, les emprunts à l'anglais sont mal perçus socialement » (CAJOLET-LAGANIÈRE, MARTEL 2008 : 400) et qu'un grand nombre d'anglicismes sont l'objet de jugements négatifs. Pour rendre compte de cette stigmatisation, dans *Usito* ceux-ci sont accompagnés de la marque « critiqué » et du signe négatif U. Dans cette portion de vocabulaire, l'on trouve plusieurs italianismes ou locutions/expressions contenant un mot d'origine italienne. Il s'agit d'une part d'unités lexicales qui existent aussi en français commun, mais qui ont développé d'autres significations au Québec par effet d'un calque sémantique à l'anglais :

burlesque : désignation, d'après l'anglo-américain *burlesque/burlesk*, d'un genre de spectacle québécois d'origine américaine (BDLP-Q : un complément encyclopédique en retrace l'origine et l'évolution)

carrosse : classé parmi les anglicismes critiqués (de l'anglais *carriage*) dans *Usito*, ce mot, utilisé au Québec comme équivalent de *landau* ou *poussette*, est décrit avec le même sens dans la BDLP-Q, qui cependant le considère du point de vue de l'origine comme une « innovation sémantique à partir du français de référence »

crédit : cas d'emprunt aller-retour, l'anglais *credit* ayant été emprunté au français¹¹ ; parmi les significations nouvelles que le mot a développées en anglais, la variété québécoise a repris, par calque sémantique, celles qui en font un « synonyme non standard » de *mérite* ainsi que de *bloc générique* ou *mention de la provenance* en parlant d'une œuvre (U)

pilote : pour « lampe témoin, veilleuse », de l'anglais *pilot (light)* (U)

portfolio : pour « porte-documents », d'après l'homographe anglais (U)

valise : pour « coffre (d'une voiture) », d'après l'anglo-américain *trunk* (U)

Dans d'autres cas il est question de calques structuraux, qui aboutissent en FQ à une locution/expression contenant un mot d'origine italienne :

CARTON d'allumettes : pour « pochette d'allumettes », de l'anglais *matchbook* (U)

CARTON de cigarettes : pour « cartouche de cigarettes », de l'anglais *carton of cigarettes* (U)

COMPLIMENTS de la saison : pour « meilleurs vœux, joyeuses fêtes » etc., de l'anglais *compliments of the season* (U)

prix de LISTE : pour « prix courant, prix de catalogue », de l'anglais *list price* (U)

Un traitement analogue est réservé à « certains emplois, parfois critiqués parce qu'ils sont considérés à tort par certains comme des emprunts à l'anglais, [mais qui] sont en réalité des sens vieillis en français européen » (CAJOLET-LAGANIÈRE, MARTEL 2008 : 404). Le statut d'emploi « parfois critiqué » est alors évoqué dans une remarque. En ce qui concerne notre corpus d'italianismes, quelques calques sémantiques et structuraux s'insèrent en tous cas dans cette catégorie :

banque : pour « tirelire » (fam.), de l'anglais *bank* (U)

COTON à fromage : pour « étamine », de l'anglais *cheesecloth* (U)

gondole : pour « télécabine », de l'anglo-américain *gondola* (U)

marina : pour « port de plaisance », de l'homographe anglo-américain (U)

¹¹ Cf. <http://www.oxforddictionaries.com/it/definizione/inglese/credit>.

Y figurent en outre deux unités lexicales qui ne sont pas d'origine anglaise ; leur diffusion dans d'autres aires de la francophonie septentrionale fait plutôt envisager des héritages de France :

sacoche : pour « sac à main » ; emploi familial attesté aussi en Belgique, en Acadie, en Alsace¹²

sous zéro : pour « au-dessous de zéro » ; comme le précise une remarque, cette locution est utilisée aussi en Belgique et en Suisse romande (U).

5. Considérations finales

S'il est vrai que les études sur les mots d'emprunt reflètent généralement les relations historiques et culturelles entre les communautés linguistiques étudiées, cette recherche semble témoigner de l'absence de contacts directs entre l'Italie et le Québec, ou du moins de la faible incidence linguistique de ces contacts. La presque totalité des italianismes inscrits dans les unités lexicales ou phraséologiques québécoises sont des emprunts anciens, bien intégrés au vocabulaire français, empruntés pour la plupart au cours du XVI^e siècle – le plus productif pour l'apport d'italianismes en français (COLOMBO TIMELLI 2008 : 47) – ou dans les siècles antérieurs. On ne peut donc jamais envisager un emprunt direct à l'italien, les unités étudiées étant plutôt des particularités sémantiques ou syntagmatiques concernant des mots, d'origine italienne, déjà disponibles en français (avec la seule exception du mot *bocconcini*) ; dans quelques cas, des italianismes ont été introduits via l'anglais ou l'anglo-américain – par effet d'un emprunt intégral, ou d'un calque formel ou sémantique. Ainsi, c'est essentiellement le caractère bilingue de la communauté linguistique québécoise qui ressort de cette analyse.

En tous cas, l'abondance et la variété des diatopismes québécois issus du fonds lexical d'origine italienne témoignent de la vitalité de cette portion du lexique et de son aptitude à exprimer des réalités ou des connotations nouvelles. L'on remarquera en particulier la productivité du domaine sémantique de la nourriture – encore très productif aujourd'hui en français (MARGARITO 2008a) –, qui inclut des mots datés, d'après les informations étymologiques d'*Usito*, entre le XII^e siècle (*sucre*) et le XX^e (*zucchini*, *bocconcini*), en passant par le XIV^e (*salade*, *riz*), le XV^e (*parmesan*), le XVI^e (*roquette*, *radis*, *mariner*, *chou-fleur*), le XVII^e (*macaroni*) et le XIX^e (*croustade*, *pizza*). Les autres domaines sollicités dans ce

¹² Cf. U (Lexiques des belgicisms et des acadianisms) et *Trésor de la langue française informatisé*, (<http://atilf.atilf.fr/>), s.v. « sacoche ».

corpus correspondent aux champs sémantiques traditionnels associés aux italianismes, notamment celui de l'architecture et construction (*belvédère, balustre, stuc, appartement, estacade, kiosque, salon, cantine, terrazzo*), de la vie quotidienne (*fanal, lampion, valise, carrosse, carriole, sacoche*), du commerce et finances (*magasin, banque, crédit, piastre, commandite*), des arts (*carton, cadre, burlesque*), de la vie militaire (*alerte, halte, bombe*), du jeu (*balle, ballon, loto*).

Les développements de la lexicologie et de la lexicographie différentielles semblent ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche sur les italianismes. Cette étude s'est limitée à relever les évolutions particulières au français québécois, mais il sera intéressant de s'interroger aussi sur les valeurs sémantiques et les formations syntagmatiques dont l'utilisateur est limité à la France sans se répandre en FQ, sur les motivations qui sont à l'origine de ces dynamiques différentes, ainsi que sur les phénomènes de variation qu'ont connus les italianismes dans d'autres variétés de français et sur les domaines sémantiques (de départ, mais aussi d'arrivée) les plus touchés par les évolutions des italianismes en francophonie.

Bibliographie

- CAJOLET-LAGANIÈRE, H., MARTEL, P., 2008, « Le système de marques d'usage et de marques normatives dans le dictionnaire du français de l'équipe Franqus », in M. C. CORMIER, J. C. BOULANGER (éds), *Les dictionnaires de la langue française au Québec. De la Nouvelle-France à aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 387-410.
- CAJOLET-LAGANIÈRE, H., D'AMICO, S., 2014, « Usito : pour un apprentissage enrichi du lexique en contexte québécois », *Québec français*, n. 171, p. 72-73.
- COLOMBO TIMELLI, M., 2008, « Un scénario charmantissime ? Italianismi del francese. I – I *Deux dialogues* di Henri Hestienne », in *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Paris, Unione Latina, p. 43-76.
- DESLEX, M., 1984, « Continuità, ritorni e novità nei prestiti italiani del XX secolo », in *La letteratura e l'immaginario. Problemi di semantica e di storia del lessico franco-italiano*, Atti dell'XI Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese, Milano, Cisalpino-Goliardica, p. 375-391.
- MARGARITO, M., 1995, « Paris italianissimo ? Dénominations italiennes des *Pages Jaunes* : lexique, stéréotypes, image des autres », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 97, p. 31-41.
- MARGARITO, M., 2001, « Italianismes du français. Notes sur des parcours de recherche », *Cahiers de lexicologie*, n. 78/1, p. 117-126.
- MARGARITO, M., 2005, « Les italianismes de la langue française illustrés par l'exemple lexicographique : notes pour une quête identitaire », in M. HEINZ (éd.), *L'exemple lexicographique dans les dictionnaires français contemporains*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 359-368.

- MARGARITO, M., 2008a, « Un scénario charmantissime ? Italianismi del francese. II – XX e XXI secolo », in *Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Paris, Unione Latina, p. 77-91.
- MARGARITO, M., 2008b, « Une valise pour bien voyager... avec les italianismes du français », *Synergies Italie*, n. 4, p. 63-73.
- MERCIER, L., 2013, « Un nouveau dictionnaire général de la langue française qui vient du Québec, mais pourquoi donc ? », *Repères DoRiF*, 2 : *Voix/voies excentriques : la langue française face à l'altérité*, volet 2, juillet 2013 : *Autour du français québécois : perspectives (socio-)linguistiques et identitaires*, http://www.dorif.it/ezine/ezine_printarticle.php?id=81.
- POIRIER, C., 1995, « Les variantes topolectales du lexique français. Propositions de classement à partir d'exemples québécois », in M. FRANCARD, M. LATIN (éds), *Le régionalisme lexical*, Louvain-la-Neuve, Duculot, p. 13-56.
- POIRIER, C. (éd.), 1998, *Dictionnaire historique du français québécois. Monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

Maria Margherita Mattioda
Università degli Studi di Torino
marita.mattioda@unito.it

« Quelle langue est à la mode cette année ? » :
gallicismes et italianismes
dans la presse *fashion* italienne et française

D'un point de vue sociologique et anthropologique, la mode représente un phénomène universel dans l'espace et le temps, mais il est indéniable qu'elle se caractérise par une certaine inconstance de ses formes et de son habitus – et, par conséquent, de son langage – qui nous paraît être bien synthétisée dans la notion de *méta-chronie*, c'est-à-dire une présence dans un temps hypothétique renonçant au passé et dépassant le présent pour se projeter déjà dans le futur, que Roland Barthes conceptualise dans ces termes :

c'est parce que le présent vindicatif qui la définit est à peine tenable, difficilement avouable, que la mode s'emploie à élaborer une temporalité fictive, d'apparence plus dialectique, et qui comporte un ordre, une tenue, une maturité, empiriques au niveau des fonctions, institutionnels au niveau de la Loi, organiques au niveau du fait [...] dans ce présent absolu, dogmatique, vengeur, où la Mode parle, le système rhétorique dispose des raisons qui semblent la rattacher à un temps plus souple, plus lointain [...] (BARTHES 1967 : 304)

Objet complexe et éphémère, d'autant plus évanescent que sa matérialité ne le laisse imaginer, la mode constitue un phénomène difficile à lire et à interpréter, parce qu'il ne s'identifie pas seulement avec l'habillement, mais plus en général avec les concepts de modernité et d'innovation :

La moda sembra assecondare il bisogno umano di essere al passo con i tempi, di non rimanere indietro rispetto ai mutamenti in atto, di saper cogliere le novità e farsene interpreti, di sperimentare il nuovo. (MARCHETTI 2004 : 10)

En ce début de XXI^e siècle, la mode est entrée de plain-pied dans un circuit global et elle participe, de plus en plus, au processus de négociation entre la dimension nationale et internationale. Par conséquent, dans ce domaine apparaissent des langages pluriels, reflétant l'hétérogénéité de l'objet et sa dimension changeante, perpétuellement en devenir. D'une part, les études sémiologiques de Barthes ont permis de structurer la relation entre deux systèmes, la langue et la mode ; d'autre part, le développement de ses théories et l'évolution

des moyens de communication ont donné lieu à l'approfondissement des rapports entre rhétorique et image produisant plusieurs réflexions de type sémiotique. Si l'on considère la réflexion linguistique consacrée à la langue de la mode dans le passé récent, on sera déçu de ne pas trouver pléthore d'ouvrages à ce sujet. En effet, la pluralité des champs d'enquête qui se sont constitués autour de la mode, de la psychologie à la sociologie, de l'histoire à l'ethno-anthropologie, de la technique à l'économie, ont en quelque sorte fragmenté l'objet complexe, confinant au second plan l'aspect linguistique, prioritaire dans l'analyse de Barthes, mais désormais ancillaire à l'image.

Dans cette contribution, nous proposons de revenir sur cette dimension langagière, notamment lexicale, selon une approche synchronique, à travers l'analyse d'un corpus de presse qui a été constitué au fil des années depuis 2007. Notre objectif est de mettre en évidence certaines caractéristiques spécifiques de cette langue spécialisée qu'on pourrait appeler « langue de la mode » (centrée sur le code) ou « français de la mode » (centrée sur la communication professionnelle), à savoir la perméabilité aux formes exogènes qui nous semblent représenter non seulement une source de vitalité et d'enrichissement de la langue, mais aussi des éléments perturbateurs des représentations identitaires sous-jacentes, ainsi que des rapports des forces en jeu. Nous tâcherons de répondre à ces quelques questions préalables à partir des exemples de notre échantillon : quel est le périmètre de la langue de la mode ? Quelles influences étrangères peut-on relever dans la langue de la mode ? Le français dans ce secteur est-il moins perméable aux anglicismes que l'italien ? Le français et l'italien survivent-ils dans la presse traitant des sujets de mode ?

1. Constitution du corpus

La recherche sur la composante lexicale exogène qui caractérise la langue de la mode contemporaine a été menée à partir d'un corpus de presse recueilli entre 2007 et 2014 et comprenant des articles tirés de différentes sources médiatiques. Nous avons choisi de ne pas utiliser les grandes revues féminines de mode, mais d'adopter comme point d'observation privilégié l'édition internet :

- des quotidiens généralistes français ayant des rubriques consacrées à la mode, aussi bien des pages web « supplément » que de véritables « magazines » (*Le Monde*, *Le Figaro* → *Le Figaro Madame*) ;
- des quotidiens spécialisés français ayant des rubriques consacrées à la mode ou des pages web « supplément » (*Les Echos.fr*, rubriques Industrie-Service → Mode-Luxe et *Les Echos weekend* → Style) ;

- des quotidiens généralistes italiens ayant des rubriques consacrées à la mode (*La Stampa.it*) ;
- des quotidiens spécialisés italiens ayant des pages web thématiques (*Il Sole 24ore.com* → *Moda24*)¹.

Le choix des articles dans la presse quotidienne en ligne, visant, d'une part, tous les publics confondus et, d'autre part, des publics spécifiques (milieux économiques principalement, mais aussi un public plus large de personnes intéressées ou curieuses), sans avoir une cible « genrée », nous permettra de mieux articuler le rapport langue générale et langue spécialisée et de saisir sans conditionnement le plurilinguisme du code langagier de la mode, qui se renouvelle à chaque saison et s'enrichit en puisant dans différentes langues. En particulier, notre objectif est le repérage du phénomène de l'interférence linguistique et sa manifestation en discours à travers l'emploi de formes lexicales venant d'ailleurs sous un angle moins pratiqué actuellement. En effet, la relation de la mode à la langue d'expression a un lien étroit avec les pays qui, pendant des siècles, ont développé des savoir-faire et ont imposé un véritable imaginaire territorial autour de cette spécialisation aussi bien terminologique que culturelle. La France et l'Italie partagent le mythe des « origines » et conservent une influence incontestée au niveau international, bien que la mondialisation ait décentré les aires d'influence :

Al di là della diatriba sul primato dell'invenzione della moda (diatriba alimentata dalla competizione tra le due nazioni in cui la cultura della moda si è espressa con maggiore enfasi in epoca moderna), è in ogni caso la Francia a diventare per almeno tre secoli, dal Seicento a metà Novecento), il luogo di produzione culturale della moda. (SEGRE 2006 : 9)

Du français *mode*, mot ancien polysémique, féminin, à la forme anglaise *fashion* – curieusement enregistrée dans le *Trésor de la langue française* avec la marque *vieilli*, par une sorte d'aller-retour linguistique – empruntée au français *façon*, le pas a été vite franchi à notre époque, où les changements structurels du système de la mode relèvent de l'adaptation aux exigences communicatives dictées par l'internationalisation. La mode écrite adopte désormais une langue internationale qui paraît niveler la créativité lexicale sur la seule introduction dans

¹ Les exemples qui illustreront les gallicismes et les italianismes en discours tout au long de notre article sont tirés des articles repérés dans les sites Internet de ces quatre quotidiens, principalement dans les rubriques Mode et Styles.

le discours des journaux de mode des anglicismes ou faux anglicismes (FURIASSI, LOPRIORE 2015). À présent, les études sur les anglicismes dans la presse italienne et française sont porteuses d'éléments quantitatifs et qualitatifs indéniables (SULLAM-CALLIMANI 2003 ; ZANOLA 2008 ; BOGAARDS 2008 ; PULCINI et *alii* 2012) ; tout de même nous voudrions focaliser notre attention sur la recherche croisée des italianismes dans la presse française et des gallicismes dans la presse italienne dans une perspective interculturelle, afin de réfléchir sur le rôle actuel de deux langues ayant une forte charge symbolique, de tradition culturelle, de savoir-faire et de prestige, dans le secteur de la mode et sur leur possibilité de continuer à représenter un vecteur lexicoculturel puissant pour l'économie de ces deux pays pris, bon gré mal gré, dans les mailles de la mondialisation.

L'analyse du corpus français (100.000 mots environ) et du corpus italien (40.000 mots environ), composé principalement d'articles traditionnels à vocation descriptive-évocative, confirme la présence d'un nombre important d'anglicismes, comme Enrico Matzeu et Stefano Ondelli (2014) l'ont mis en évidence, et montre un écart au niveau de l'incidence lexicale du français en italien et de l'italien en français.

2. Venus de France : les gallicismes dans la presse de mode italienne

Le français a-t-il disparu du discours de la presse couvrant l'information dans le secteur de la mode au profit de l'anglais, dont la présence massive, enregistrée pendant ces dernières années, est désormais considérée comme une valeur sûre de modernité et d'ouverture à l'international ? Cette question nous a encouragée à mener notre enquête dans les pages des rubriques des quotidiens italiens qui s'occupent du secteur à 360 degrés, mais surtout qui se proposent de mettre au courant les publics féminin et masculin sur les nouvelles tendances et, plus largement, sur l'actualité des griffes et sur les événements autour des marques, des couturiers, des designers. L'analyse de notre corpus italien nous a permis de lister un certain nombre de gallicismes présents au sein des articles, d'en détecter la survivance dans l'italien de la mode et d'en saisir les formes éphémères. S'il est indéniable que la mode italienne privilégie l'anglais dans sa communication médiatique, le français continue d'affirmer une certaine présence qui n'est certainement plus celle attribuée par Catricalà en 2006, mais qui reste « une exception culturelle » significative même à notre époque intéressée par le phénomène du *globalfashion* :

Per quanto il francese sia sempre diffuso nelle riviste di maggior prestigio, nella pubblicistica dedicata a un pubblico più giovane il processo di anglicizzazione si sta manifestando con incidenza sempre maggiore. (CATRICALÀ 2011)

Comme le souligne Gloria Corbucci (2008) :

La corrente di prestiti dal francese si è affievolita, e permangono nell'uso singole voci lessicali circoscritte allo statico settore dei capi, dei tessuti o delle lavorazioni di base, o all'intramontabile, ma angusto, olimpo dell'alta moda.

Souvent, l'emploi des formes lexicales françaises (emprunts, calques) reste lié à des effets rhétorico-descriptifs visant à l'évocation d'atmosphères élégantes et raffinées, à la représentation quelque peu stéréotypée de la France et du luxe (*femme, femme fatale*), à la remémoration du passé et de ses stratifications culturelles selon l'équation « français = élégance, chic, agréable, singularité » (MARGARITO 2008b : 72) :

- 1) Non sarà difficile innamorarsi dei decori tropicali stemperati su giacche e bluse, rimettersi il rossetto carminio-tirabaci che fa **femme fatale**
- 2) **Allure chic** è un po' **retro** per proposte facili, in tinte naturali, con tocchi di rosso e blu.
- 3) Con Raf Simons, Jil Sander vola alto, sposa lo **chic** senza tempo ai tessuti tecno
- 4) Nella biblioteca del Liceo « Henry IV » (frequentato dai genietti transalpini) scorrono i capi inossidabili dello **chic**

Parfois, ces emprunts sont au service de références littéraires et culturelles transalpines plus ou moins partagées :

- 5) Pelliccia schiusa sulla sottoveste di pizzo e seta a evocare **atmosphère da boudoir**
- 6) Brividi in passerella, riappaiono le **bellezze da film noir**
- 7) **Cherchez la femme**, anche chez Miu Miu.
- 8) Di certo le linee di questo capo seguono anatomicamente le forme del corpo. Come il **cappotto di Victor Hugo**
- 9) il **cappello da bohémienne** anni Settanta nasce da Aylsi.

Parfois, ils rapprochent les deux cultures pour citer un certain type d'italianité qui se reflète dans les atmosphères ouatées du cinéma des années 50 :

- 10) Citano lo **chic** romano **d'antan** Aquilano e Rimondi
- 11) L'aspetto più stimolante è quello di frullare spunti **d'antan** a materiali e formedi oggi, come insegna Fendi che cita lo **chic** della Mangano dedicandole il bauletto Silvana

L'adjectif *chic* se taille la part du lion dans notre corpus, où il peut apparaître dans des formations néologiques (*etnico-chic*), en association avec des modificateurs endogènes (*veramente chic, modernamente chic, esageratamente chic*) ou exogènes (*casual chic, grunge chic, preppy chic, industrial chic, savage chic, hippie chic*):

12) Non è facile fare una collezione maschile al femminile **erotic chic**

13) abiti alla caviglia che mai come quest'estate strizzano l'occhio al **folk-chic**

Nous soulignons aussi la composition avec des préfixes ayant valeur d'emphase tels que *ultra chic*, *super chic* (avec la graphie super-chic), *iper chic* ou des suffixes qui en dénotent l'acclimatation comme par exemple *chicchissimo*.

Parmi les substantifs présents dans notre corpus avec un nombre d'occurrences important, nous citons des emprunts de « luxe » (GUSMANI 1986) dont la fonction principale est envisageable dans la garantie et la continuité attribuées par le lexique de la haute couture aux activités de l'industrie du luxe et des grandes griffes françaises et italiennes tels que :

- *maison*, associé à un patronyme (par ex. *maison Dior*, *Maison Valentino*) ou employé seul :
- 14) Debutta Nicolas Ghesquiere da Louis Vuitton e nella **maison** francese cambia la musica.
- 15) Il glamour si fa responsabile grazie alla **maison** di Reggio Emilia [Max Mara]
- (*haute*) *couture* (19), dont on préfère la forme abrégée qui est utilisée, entre autres, avec valeur adjectivale (ex. *tagli couture*, *pezzi couture*, *effetto couture*, *cappotti quasi couture*) ; → *couturier*
- *prêt-à-porter*, transfert avec glissement sémantique de l'anglais *ready to wear* ;
- *griffe*, désignant aussi bien la marque (d'où le dérivé intégré *griffato*) que, par métonymie, l'entreprise :
- 16) Maria Grazia Chiuri e Pier Paolo Piccioli, il tandem che disegna la **griffe**
- 17) Non mancano gli iconici piumini della **griffe**

défilé, employé en alternance synonymique avec l'équivalent italien *sfilata* ;

- 18) Sulle passerelle di Alta Roma gli abiti sono intrisi di cultura, come quelli creati da Susanna Liso per Le Tartarughe con il suo delicato **défilé** intitolato « Versi di stoffa » [...] Con un brano tratto dalla raccolta di poemetti « Le Ceneri di Gramsci » di Pier Paolo Pasolini ha avuto inizio la **sfilata**.

D'autres emprunts se rattachent à des pénétrations antérieures dans la langue italienne et font partie d'un bagage lexical inscrit désormais dans un univers commun de métiers (*ateliers*, *boutique*), de façons d'être et d'apparaître (ex. *allure*, *silhouette*, *bon ton*, *savoir-faire*) et de remémorations (*souvenir*, *retrò*):

- 19) Da **Etro** la hippie girovaga della scorsa stagione lascia il posto a una **bohémienne caviar gauche** che ama gli interni lussuosi a tal punto da portarne le **texture**, [...] L'effetto è a tratti pesante, ma la **silhouette** pulita e severa, e la **palette** organica, riequilibrano tutto.
- 20) abiti tempestati di pietre e volant in sangallo (**souvenir** di antiche sottovesti).
- 21) Ad accentuare l'**eleganza retrò** alla Vittorio De Sica nel 40esimo della sua scomparsa (1974), c'è un'invasione di tessuti corposi

À remarquer la survivance de la forme abrégée *rétro* pour connoter des atmosphères ou des attitudes passéistes et nostalgiques à côté de l'anglicisme *vintage*, à son tour d'origine française, qui apparaît plus marqué par les sèmes de « vieux, usé, oublié » :

- 22) A ognuno il suo stile : per gli amanti del **vintage** perfetta la coda grintosa alla « Barbarella » in perfetto stile anni '80

L'insertion du xénisme dans le discours permet également de recréer dans la description la fascination des lieux et des moments exceptionnels véhiculés par l'événementiel de la mode (« semaines de la mode » ou Fashion Week, défilé, sponsoring, etc.). Ainsi, les toponymes constituent des repères essentiels et dessinent une cartographie historico-mondaine du monde extraordinaire du luxe à la française : *Paris, Cour carré du Louvre, Avenue Montaigne, place Vendôme, Saint Germain, Rue de Rivoli, Grand Palais, Palais Galliera, Champs-Élysées, Saint-Tropez*.

En ce qui concerne les anthroponymes, ils désignent aussi bien les noms des grands couturiers que leurs entreprises devenant ainsi facilement des noms de marques (Vuitton, Lanvin, Dior, YSL, etc.) et de produits (*modello Birkin, borsa Carlà*). La nomination d'un objet permet de lui attribuer une personnalité et de le sortir de l'univers purement référentiel, pour l'inscrire dans l'intemporalité du mythe :

- 23) Al braccio, **la capiente «Virevolte»** dal mood sportivo o **la mini tracolla « Cherche Midi »**.
- 24) È sua infatti la «it bag» dell'ultimo anno, la borsa in canvas con disegno serigrafato della **Birkin di Hermès**

Si les emprunts à l'anglais permettent d'introduire dans le discours de la presse le registre de la modernité et de la nouveauté en lui conférant une connotation internationale et une plus grande attractivité vis-à-vis des publics jeunes ou professionnels, les gallicismes balisent les textes pour bien ancrer la communication aux sources mythiques des savoir-faire, aux techniques ancestrales et à l'univers culturel dont ils sont les gardiens. À ce propos, Maria Catricalà (2004 : 153) observe que les formes françaises dans le discours de la

mode italien représentent « una sorta di sfumatura diversa inserita intenzionalmente all'interno di una trama e di un ordito del tutto italiani » ; néanmoins, il est important de considérer la circulation du lexique spécialisé français dans ce domaine (cf. SERGIO 2010, 2014) afin de mieux comprendre certains phénomènes liés aux choix des dénominations des objets (vêtements, matières, formes, couleurs) visant à mettre en avant la technicité du français de la mode et ses apports à la nomenclature européenne. La configuration du corpus a confirmé l'intégration de la terminologie française de la mode dans l'italien, conséquence directe du contact linguistique des deux langues voisines dans un secteur économiquement développé dans les deux pays, tout en montrant différents degrés d'adaptation à la langue d'accueil (emprunt intégral par « nécessité » ; calque). Dans le champ lexical de l'habillement, nous citons des pièces du vestiaire désignées par des syntagmes simples ou composés désormais lexicalisés (ex. *tailleur, robe-manteau, salopette, blouson, jupe-culotte, bustier, chemisier, négligé, pochette, cuissarde*) qui révèlent aussi bien la familiarité de certains termes que leurs assimilations phonétiques (*paletot* → *paltò*) et graphiques (*culotte* du fr. *culottes*). Le cas de *caban* nous paraît curieux pour le rôle de médiation joué par l'italien (sicilien) qui l'a transmis au provençal et au français d'où il a été repris en italien dans la double forme *caban* (fr.) et *cabane* (faux gallicisme, graphie par hyperassimilation) :

- 25) Alla ricerca dell'eleganza perduta («colpa di noi stilisti che corriamo dietro all'ultima novità») con tanto velluto verde, rosso, rosa, piccoli blazer con rever tagliati in diagonale come le divise dei cadetti, **cabane** avvolgenti.
- 26) un pantalone è un pantalone sottile, un mini- abito è un mini-abito, così le giacche, i **caban**, le salopette.

En ce qui concerne les parties des vêtements et les coupes, nous citons *revers, plastron* (dérivé de l'italien *piastrone*), *pincés, volant, godet, languette* (nom dérivé de l'adjectif français long dont le référent est désigné en français par le syntagme *jupe midi*) etc., tandis que d'autres éléments pertinents peuvent être relevés dans d'autres champs lexicaux :

- a) le champ du textile et des étoffes : les tissus comme par exemple *crepe* (parfois avec la graphie correcte *crêpe*), souvent associée à des syntagmes prépositionnels (*crepe di viscosa, crêpe de chine, crêpe di seta*), *georgette* (abréviation de *crêpe g.* utilisée au masculin, ex. *il georgette lurex*), *taffetas* (souvent avec la graphie phonétique *taffetà* ou *taffeta*), *chiffon, duchesse, faille, lamé, picot, satin, vichy, voile, pied de poule, jacquard*, etc.
- 27) Armonie di toni soft per abiti che racchiudono suggerimenti dalla moda del passato, reinterpretati in chiave contemporanea. Le stoffe sono il **taffetà** cangiante, broccato dorato, raso, **chiffon** stretch, **crêpe satin, tulle, voile** di seta, jersey.

- b) le champ de l'ornement : des fantaisies telles que *animalier*, *imprimé*, *mélange*, *damier*, *pois* (loc. *a pois*), *vichy* (quadretto) ; des éléments décoratifs tels que *jais*, *paillettes* (parfois avec le préfixe micro-), *jabot*, *pon pon* ; des techniques artisanales comme par exemple *ruches* (avec la variante graphique erronée *rouches*), *plissé*, *tricot* (bien acclimatés en italien où l'on trouve les formes dérivées *plissettato*, *plissettatura* et *tricottato*), *matelassé*, *macramé*, *cloqué*, etc.
- 28) Ci sono i cappottini sveltiti di lana grigi foderati di chiffon, le redingote di tweed, i picot di lupo, i tubini di **microruche**.
- c) le champ de la couleur : la palette des couleurs varie des formes simples (*beige*, *ecrû*, *chartreuse*, *bordeaux*, *noisette*, *crème*, *fumé*) aux formes composées et néologiques (giallo *chartreuse*, verde *chartreuse*, rosa *bon bon*, verde *bon ton*, *négligée* désignant la nuance « rosa Cucinelli » ; « grège » armaniano, rouge *Louboutin*, *blu majorelle*)
- 29) Lieve nei capi a strati di chiffon, pennellati di sfumature fuxia, di imprecisi fiori rosa, lilla e glicine che sconfinano nel **blu majorelle**, fino all'indaco.

L'emploi des gallicismes, incorporés au discours de la mode italien, surtout par emprunt intégral ou partiel et avec une forme graphique peu correcte et incertaine (ex. *bohémien*, *bohémienne*, *bohemienne*), peut être donc considéré aussi bien comme une survivance presque rassurante du substrat plus ancien que comme une touche singulière d'une modernité haut de gamme visant à l'intemporel.

3. Venus d'Italie : les italianismes dans la presse française

La recherche d'un « profil italien » dans la presse *fashion* française s'est avérée plus difficile et moins fructueuse d'un point de vue quantitatif, mais assez intéressante d'un point de vue qualitatif, du moment que les mots d'origine italienne sont moins fréquents, mais bénéficient d'une meilleure connotation vis-à-vis des secteurs censés refléter l'excellence nationale. Les études menées dans le domaine des italianismes en français aussi bien en diachronie qu'en synchronie (nous renvoyons à ce propos à MARGARITO 2008a et 2008b) ont mis en évidence la place de l'italien dans la diffusion de la « culture cultivée » (arts, musique, littérature) et de la culture « ordinaire » (économie, guerre, alimentation) ; à ces travaux on peut ajouter le projet de l'Accademia della Crusca, qui a mis en place un Osservatorio degli italianismi nel mondo à partir de l'édition électronique du *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* (DIFIT,

2008), premier ouvrage de lexicographie comparative dirigée par Harro Stammerjohann. Des recherches diachroniques plus spécifiques au domaine de la mode basées sur cette ressource (SERGIO, 2014) ont permis de quantifier l'apport de l'italien aux langues européennes et, plus particulièrement, de calculer le nombre légués au français, à l'anglais et à l'allemand, en soulignant que l'apport majeur a concerné l'allemand et que le français a eu une fonction de médiation pour les italianismes de la mode. En synchronie, des études récentes de type quantitatif ont mis en évidence la chute des emprunts à l'italien dans la presse féminine française (KARCZEWSKA 2013), s'inscrivant dans la tendance générale de la presse à « l'anglomania » et plus en général de la mode italienne qui tout en représentant une référence mondiale pour le marché du luxe a sacrifié la langue de la « création » à la langue de l'économie globale (SEGRE REINACH 2006).

Un regard en survol de notre corpus nous permet de faire un premier constat : le français, langue emprunteuse, montre un certain degré d'acclimatation des mots étrangers qui concernent surtout des adaptations au système phonétique ou à l'orthographe au niveau de la désinence :

- 30) Aux pieds, les modèles portent des **ballerines**, beiges, rouges ou noires, ou des sandales à petits talons en plexi transparent

Deuxième constat : si le volume du transfert lexical entre l'italien et le français a toujours été dynamique en vertu de la proximité géographique et des racines communes, nous remarquons que la France a eu une influence majeure dans le lexique technique de la mode, alors que l'Italie, après la Renaissance, a assisté au déclin progressif de son influence culturelle dans ce domaine. Parmi les exceptions, nous citons *stiletto* (de l'it. petit poignard) désignant des chaussures à talons aiguilles et tout récemment introduit dans le Petit Robert (édition 2015).

La recherche par champs sémantiques nous paraît donc la plus productive pour trouver des traces de l'italianité dans la mode écrite française et pour essayer de mieux comprendre le rapport interstitiel entre les deux langues voisines. Les domaines privilégiés par le processus d'emprunt se confirment:

- la musique : *duo, solo, mezza voce*

- 31) Quand cette adepte du noir trempe son vestiaire dans la couleur, elle y excelle : on n'est pas près d'oublier ses **duos** kaki-caramel brûlé.

- le cinéma : *dolce vita, viscontien, diva*

- 32) Ainsi, Ermenegildo Zegna – 100 ans cette année, mais toujours bon pied bon œil – joue la permanence d'un **vestiaire viscontien**

- les arts, la littérature : *motto, futuriste, maestria, maestro*

33) Militant d'un « tribalisme **futuriste** », le jeune émirati Khalid Al-Qasimi, formé à Londres, a, lui, opté pour sa quatrième collection pour une ligne plus virile, voire martiale.

- la cuisine, l'alimentation : *gressins, pasta, risotto, espresso, tramezzino, spaghetti*

34) le pantalon immaculé est un symbole national au même titre que la **pasta**

35) Au son d'un boléro « technoïde », ces modèles aussi fragiles que des **gressins** arborent des tenues d'un raffinement total et intimidant

36) les robes longues et fluides à **bretelles spaghetti** sont réchauffées par des sous-pulls col roulé et des pantalons de smoking.

- a) les couleurs : *magenta, terre de sienne, orange, pistache, rouge cardinal, rouge Valentino*

Toutefois, c'est dans les coulisses des grands arts que l'on retrouve tout un tissu lexical qui rappelle à tout moment les valeurs et les expressions les plus typiques de la culture de la « Botte », des formes suggestives qui introduisent la couleur locale dans le discours de la mode, mais aussi les emblèmes d'une tradition et de ses savoir-faire. Dans cette fonction pragmatique et persuasive, nécessaire à la construction d'un imaginaire social projeté dans la dimension incantatoire du rêve, les italianismes constituent des marqueurs lexicoculturels identitaires essentiels à la décodification des produits de la mode. Dans notre échantillon, bien évidemment l'adjectif *italien* (loc. à l'*italienne*), qualifie non seulement l'origine (*couturier i., marque i., maison i., styliste i., mode i., etc.*) mais également des attitudes, des façons d'être et de faire :

37) Même approche à l'**italienne**, chez Ermenegildo Zegna proposant des vestes framboise sur des ensembles terre

38) Une silhouette précieuse, désirable, **italienne** qui a fait les beaux jours de Milan.

Parfois, l'emprunt non adapté renforce l'univers de référence :

39) Ainsi reconnaît-on au troisième passage un défilé **italiano**

ou introduit des concepts non transposables, et pour cela glosés :

40) la poésie attachante d'un pêcheur de Pantelleria, la délicatesse langoureuse du « **cameriere** » de la Villa Ottone d'Elba et l'allure naturelle des Italiens en général dessinent une vertu d'élégance multiple qui n'est pas forcément inscrite dans la griffe d'un habit. Tout est dans la « **naturalezza** », ce don de ne jamais sembler se prendre au sérieux et de faire chavirer le cœur des femmes.

- 41) Faisant référence aux portraits de Titien, Donatella Baldini évoque cette « **sprezzatura** » que Baldassare Castiglione a si bien décrite dans son Livre du courtisan. Un mot sans équivalent en français, qui désigne « la faculté de donner une apparence d'aisance et de naturel qui cache l'artifice et qui donne l'impression que tout est venu spontanément »...

À signaler, la présence des régions italiennes avec leurs spécificités terminologiques (*épaule dite à la napolitaine*) ou leurs stéréotypes nuancés (*une séduction à l'italienne, tendance milanaise*). D'ailleurs, ces derniers circulent profondément dans la représentation de l'Italie figée dans l'image de la *mamma* (parfois avec la graphie *mama*) et des *ragazzi* :

- 42) Côté transalpin, ces attributs sont pléthores et le **ragazzo** (aux chemises repassées, quoi qu'il arrive, par la **mama**) une figure récurrente.

Sans oublier l'expressivité et l'affectivité attachée à l'italien et à ses locutions exclamatives telles que *mamma mia, avanti tutta ou tutti quanti* :

- 43) Le chic italien, **mamma mia** !

Tout l'héritage italien, affiché dans l'*italianité* et condensé dans le néologisme éphémère « *italienneté* », est transmis aussi à travers la surabondance d'emploi du morphème suffixal tout italien – *issime*, aussi bien dans des formes adjectivales telles que *sobrissime, purissime, chiquissime/chicissime, simplissime* que dans des formes substantivales, telles que « *armanissime* » ou, sans adaptation, « *Armanissimo* ».

L'italien dans la mode donc, ne se limite ni à une série d'anthroponymes et de noms de marques qui dressent le panorama de l'industrie de la mode italienne et continuent de diffuser l'excellence dans ce secteur (*Armani, Gucci, Prada, Dolce&Gabbana, Zegna*, etc.), ni à des toponymes riches en suggestions artistiques et créatives, mais aussi économiques pour la haute couture et le prêt-à-porter (Rome, Milan, Florence), mais il se taille une part de complémentarité et de contrepoint dans une visée d'unicité, de représentativité symbolique et identitaire traversant les époques (ex. une *renaissance italienne, quattrocento italien*), de reproduction archétypique et mythique au féminin (*bella donna, belle ragazze, signora*) et au masculin :

- 44) Le soir pourtant, lors d'une **passeggiata** en bord de mer, les jeunes Italiens arborent plutôt des bermudas de couleurs vives et des mocassins bateau. Et il suffit d'entendre fredonner le refrain de Buonanotte Fiorellino du très élégant Francesco De Gregori, pour se laisser emporter par leur charme. Une façon de se mouvoir, de rire aux éclats, de parler fort, et une facilité à lancer quelques mots en français dans un accent qui séduit tant les femmes et qui participe **du mythe national du « latino lover »**.

Certes, le profil est surtout culturel, mais certaines formes comme *organza* (nom italien du fr. *organdi*), motifs « *Pucciesque* » ou encore *cuir palmellato* nous permettent d'entrevoir quelques signes de vivacité du *made in Italy* et de son code.

Conclusion

La mode constitue un terrain d'observation privilégié des phénomènes d'interférence linguistique non seulement du fait qu'elle mélange plusieurs codes, plusieurs langages et plusieurs langues, mais aussi du fait qu'elle est construite sur le changement perpétuel et que « ce qu'il y a de remarquable dans cet imaginaire constitué selon une fin de désir [...] c'est que la substance en est essentiellement intelligible : ce n'est pas l'objet, c'est le nom qui fait désirer, ce n'est pas le rêve, c'est le sens qui fait vendre » (BARTHES 1967 : 10). Dans le discours de la presse de mode, les langues étrangères participent activement aux processus d'enrichissement et de contamination culturels en (re)contextualisant, parfois, leurs représentations identitaires. Si l'anglo-américain pour des questions de nature politique et économique est en vogue dans la presse italienne et française, il nous semble que les langues étant vraiment à même de véhiculer l'imaginaire socio-culturel et professionnel du domaine, pour des raisons tant historiques que techniques/technologiques, sont bien le français et l'italien, avec un déséquilibre de type hiérarchique dans le lexique des deux pays, encore renforcé par la disparité des corpus examinés : les emprunts au français gardent un certain poids dans la presse italienne, notamment en ce qui concerne l'univers référentiel spécialisé, tandis que l'italien plus qu'à la disparition semble voué à la renaissance, lorsqu'il s'agit d'activer des mondes symboliques et des flux interculturels. Comme Mariagrazia nous l'a enseigné, les italianismes et les gallicismes, témoignages d'un « même amour » pour les deux langues, ne manquent jamais dans *Une valise pour bien voyager* ...

Références bibliographiques

- BARTHES, R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
 BOGAARDS, P., 2008, *On ne parle pas français*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.
 CATRICALA, M., 2004, (a cura di), *Per filo e per segno : scritture della moda di ieri e di oggi*, Roma, Rubettino.
 CATRICALA, M., 2009, *Il linguaggio della moda*, in P. TRIFONE, *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, p. 65-86.
 CATRICALA, M., 2011, *Linguaggio della moda*, Enciclopedia italiana, Treccani.
 CORBUCCI, G., 2008, « La lingua della moda », *Studi di Glottodidattica*, n. 2, p. 37-51.
 FURIASSI, C, LOPRIORE, L., 2015, *The influence of English and French on the Italian*

- language of fashion. Focus on false Anglicisms and false Gallicisms*, in C. FURIASSI, H. GOTTLIEB (éds), *Pseudo-English*, Berlin, De Gruyter Mouton.
- GUSMANI, R., 1986, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Editrice Le Lettere.
- KARCZESKA, M., 2011, « I neoprestiti nella stampa femminile italiana e francese come un segno dei nostri tempi », *Romanica.doc*, n. 3(4), p. 1-10, URL: <http://romdoc.amu.edu.pl/Karczewska.pdf>
- MARCHETTI, M.C., 2004, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*, Roma, Meltemi.
- MARGARITO, M., 2008a, « Un scénario charmantissime ? Italianismi del francese (II) XX e XXI secolo », in *Unione Latina. Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Atti del convegno internazionale Treviso, 28 settembre 2007, Ca' dei Carraresi, vol. I, Paris, Fondazione Cassamarca / Unione Latina, p. 77-91.
- MARGARITO, M., 2008b, « Une valise pour bien voyager... avec les italianismes du français », *Synergies Italie*, n. 4, p. 63-73.
- MATZEU, E., ONDELLI S., 2014, *L'italiano della moda tra tecnicismo e pubblicità*, URL: http://www.academia.edu/8577468/L_italiano_della_moda_tra_tecnicismo_e_pubblicit%C3%A0
- PULCINI, V., FURIASSI C., RODRIGUEZ GONZALEZ, F. (éds), 2012, *The Anglicization of European Lexis*, John Benjamins.
- SEGRE REINACH, S., 2005, *La moda : un'introduzione*, Roma-Bari, Laterza.
- SERGIO, G., 2014, « Mediatori e mediati : riflessioni sugli italianismi di moda in francese, inglese e tedesco », *Lingue Culture Mediazioni/Langages Cultures Médiations*, n. 1, URL : <http://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/743>
- STAMMERJOHANN, H. (éd.), 2008, DIFIT, *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, URL: <http://www.italianismi.org>
- SULLAM CALIMANI, A.V., 2003, (éd.), *Italiano e inglese a confronto*, Firenze, Cesati Editore.
- ZANOLA, M.T., 2008, « Les anglicismes et le français du XXI^e siècle : la fin du français ? », *Synergies Italie*, n. 4, p. 87-96.

Licia Reggiani
Università degli Studi di Bologna
DIT, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione
Licia.reggiani@unibo.it

Traduire l'intraduisible : le mot *gourmandise* entre France et Italie

En janvier 2003, Apollonia Poilâne, fille du célèbre *boulangier* Lionel Poilâne, adressa à Jean-Paul II une *Supplique au Pape pour enlever la gourmandise de la liste des péchés capitaux*, dont le texte, signé par vingt-huit personnalités de l'univers culturel et gastronomique français¹ fut publié par Anne Carrière en 2004. La supplique, prônée par l'association « La question gourmande », demande non pas l'élimination du septième vice de la liste des péchés capitaux, mais que le terme de *gourmandise*, qualifiant ce péché capital, soit *renommé* en « gloutonnerie, intempérance ou goinfrerie » (p. 13), c'est-à-dire par un terme caractérisant davantage le sens de démesure et d'aveuglement et correspondant à la terminologie que l'on retrouve dans d'autres langues (*gluttony* en anglais ; *gola* et *gula* en italien et en espagnol ; *Fressucht* en allemand ; *gulzigheid* en néerlandais, etc.). Les signataires de la *Supplique* ne remettent donc pas en question la présence de la gourmandise parmi les vices ou les péchés capitaux² mais sa désignation. En effet, il faut dire que *gula*, en latin³, est un *peccatum ex toto genere leve*, donc différent des autres, puisque ce n'est pas l'acte en soi qui est considéré peccamineux, mais son exagération⁴. Il n'est pas interdit de manger ou de se nourrir, mais de le faire avec excès en termes de quantité (manger trop) et de qualité (trop rapidement sans partager avec les autres). La supplique ne

¹ Jean Amadou, François Audouze, Barberousse, Paul Bocuse, Jacques Bon, Florence Cathiard, Olivier Dassault, Gérard David, Alain Ducasse, Jean-François Fayard, Marie-Françoise Fayard, Irène Frain, Janine Gallais-Hamonno, Jacques Godfrain, Georges Halpern, Gilles Lambert, Alexandre Lazareff, Jacqueline Le Bris, Raymond-François Le Bris, Henri Pescarolo, Bernard Planche, Apollonia Poilâne, Patrick Poivre d'Arvor, Éric Postaire, Jean-François Prévost, Marie-Ange Richermo, Alain Riou, Sonia Rykiel, André Santini.

² Sur l'histoire des vices et des péchés capitaux, voir BLOOMFIELD 1992 et SHKLAR 2007 cités en bibliographie.

³ *Gastrimargía* en grec ancien.

⁴ L'expression *péché mignon* fait penser à cet aspect du péché de gourmandise.

s'oppose donc pas à cette distinction entre *bien manger* et *trop manger* mais propose une réflexion d'ordre linguistique, voire traductologique. D'après les signataires, l'exagération répréhensible ne serait pas en réalité désignée par le terme *gourmandise*, mais plutôt par ses presque-synonymes, tels que *goinfrerie* ou *gloutonnerie*. Au contraire, le terme *gourmandise* posséderait en français un sens éloigné de ces derniers, un sens d'autant plus précieux car inscrit dans la culture française, dans le patrimoine génétique des Français, et qui, pour cette raison, se révélerait intraduisible dans sa diversité ; voilà pourquoi il serait inapproprié pour qualifier le péché capital, dont on reconnaît la valeur indiscutablement universelle. Il s'agit en effet, selon les signataires, d'une imprécision

sémantico-théologique [qui] expose notre culture francophone à une injustice, puisque le mot *gourmandise* retenu en français pour désigner le septième péché capital, la *gourmandise*, n'a pas le même sens en latin, en anglais, en italien, en espagnol et en allemand. Ainsi il a été traduit en anglais, par le mot *gluttony*, (la *gourmandise* n'est pas traduisible en anglais) synonyme de *gloutonnerie* et de voracité, en italien, la *gola* qui signifie « gorge » suggère la *goinfrerie*, en espagnol, la *gula* traduit un terme proche de la *gloutonnerie*, en allemand le mot *Fressucht* décrit l'action de « manger comme un animal qui ne sait pas s'arrêter », ou avec une « avidité débridée » ou encore « comme un avaleur ». Or, toute cette famille de mots qui évoquent l'avidité débridée des grandes gorges, des gloutons, des attrape-tout, des avaleurs, des goinfres, des bâfreurs ou des voraces est très éloignée de notre culture française et de la *gourmandise* qui demeure l'aimable activité du gourmand. (POILANE 2004 : 13)

Le lecteur avisé perçoit immédiatement derrière ces propos la présence de tout un réseau de liens intertextuels avec les réflexions d'Anthelme Brillat-Savarin qui, en 1826, dans l'XI Méditation de sa *Physiologie du goût*, affirmait :

J'ai parcouru les dictionnaires au mot « Gourmandise », et je n'ai point été satisfait de ce que j'y ai trouvé. Ce n'est qu'une confusion perpétuelle de la *gourmandise* proprement dite avec la *gloutonnerie* et la voracité d'où j'ai conclu que les lexicographes, quoique très-estimables d'ailleurs, ne sont pas de ces savants aimables qui embouchent avec grâce une aile de perdrix au suprême pour l'arroser, le petit doigt en l'air, d'un verre de vin Laffitte ou du clos Vougeot. (...) Ils ont oublié, complètement oublié, la *gourmandise* sociale, qui réunit l'élégance athénienne, le luxe romain et la délicatesse française, qui dispose avec sagacité, fait exécuter savamment, savoure avec énergie, et juge avec profondeur : qualité précieuse, qui pourrait bien être une vertu, et qui est du moins, bien certainement, la source de nos plus grandes jouissances. (BRILLAT-SAVARIN 1975 : 98)

et continuait par un clin d'œil sous forme de métalepse en citant ce type singulier de lecteur qu'est tout traducteur :

La gourmandise (...) n'a de nom qu'en français ; elle ne peut être désignée ni par le mot latin *gula*, ni par l'anglais *gluttony*, ni par l'allemand *lüsternheit* ; nous conseillons donc à ceux qui seraient tentés de traduire ce livre instructif de conserver le substantif et de changer seulement l'article ; c'est ce que tous les peuples ont fait pour la coquetterie et tout ce qui s'y rapporte. (BRILLAT-SAVARIN 1975 : 102-103)

Afin d'interroger la complexité sémantique du mot gourmandise, aussi bien la *Supplique* que la *Physiologie* s'appuient sur l'argument de son in-traduisibilité, puisque de façon analogue à *coquetterie*⁵, *gourmandise* serait à la fois un terme et une idée tellement enracinés dans la culture française qu'ils ne peuvent être transposés dans une autre langue.

Tout comme *La Physiologie du goût*, la *Supplique* est un texte hybride, comprenant à la fois un avant-propos d'Apollonia Poilâne, une lettre signée de son père, suivie de la véritable *Supplique au Pape*, et une série de réflexions littéraires sur la gourmandise signées par des personnalités éminentes du monde gastronomique et culturel français ; les dernières pages contiennent trois citations tirées des « classiques » de la littérature gourmande : à savoir *L'Art de bien manger* de Georges Lecomte, *La salade japonaise* d'Alexandre Dumas fils et *Comment on fait les tartelettes amandines* tiré du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Ces citations, ainsi que les vingt-deux *Aphorismes* d'Anthelme Brillat-Savarin qui scandent le texte, ont la fonction de conférer une forte « autorité citée » (PLANTIN 2006) au volume et de renforcer ses liens intertextuels avec les précurseurs de la « littérature gourmande » ; si toute signature révèle une prise de position, une assomption de responsabilité de la part du signataire et renforce la crédibilité du texte, les citations s'appuient sur la présence d'un implicite culturel partagé entre le(s) scripteur(s) et le lectorat, censé se reconnaître dans un univers qui, depuis toujours, se veut habité par un sentiment de gourmandise collective.

Suivant la démarche de Louis Flandrin (1996), nous avons parcouru les textes et les dictionnaires à travers le temps pour suivre de près les glissements sémantiques du mot *gourmandise* en français. Les dictionnaires et les encyclopédies, qui sont le reflet de notre culture et qui expriment l'esprit social, résultat de l'accumulation du savoir collectif, apportent en effet de nombreuses réponses au sujet de la perception de la gourmandise au cours des siècles.

Le mot gourmandise, selon le *Dictionnaire étymologique et historique du français* (1993) est attesté pour la première fois vers la fin du XIV^e siècle, dans

⁵ Anthelme Brillat-Savarin affirme : « Je remarque avec orgueil que la *coquetterie* et la *gourmandise*, ces deux grandes modifications que l'extrême sociabilité a apportées à nos plus impérieux besoins, sont toutes deux d'origine française. » (1975 : 98)

Le Livre de la Mutation de Fortune de Christine de Pizan (sous la forme *gormandise*), mais il ne s'affirme qu'après 1650. Il dérive probablement de *gourmand* (*Dictionnaire historique de la langue française*, 1998), adjectif pour lequel Guiraud propose une base *gourm-*, issu du gallo-romain **culmus*.

Jusqu'au XIX^e siècle, les dictionnaires définissent le *gourmand* comme « celui qui mange avec avidité et avec excès », et préfèrent employer *friand*, *gourmet* ou *coteaux*. Antoine de Furetière s'intéresse, dans son *Dictionnaire Universel*, à *l'intempérance* du gourmand, dont *l'avidité* n'est pas uniquement due à la quantité, mais aussi à son goût pour la nourriture et au plaisir que celle-ci lui procure, ce qui est bien entendu contraire à ce que prône l'Église. Le dictionnaire de Furetière définit positivement le *friand* (personne « qui aime les morceaux délicats et bien assaisonnés ») et le *gourmet* (terme encore très lié au monde du vin, puisque à l'origine il désignait le « valet du marchand de vin »). Par ailleurs, de la première à la cinquième édition du *Dictionnaire de L'Académie française* ainsi que dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean François Féraud, les substantifs *gourmand*, *goinfre*, *goulu*, *glouton* ne sont presque pas différenciés. Florent Quellier remarque que le statut peccamineux de la gourmandise ne disparaît pas au siècle suivant :

Au siècle suivant, *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert renvoie le nom et l'adjectif au seul monde animal et végétal. (QUELLIER 2010 : 108)

Pendant le siècle des Lumières, en effet, le substantif *gourmandise* reste dépréciatif, et sous l'Ancien Régime, période pourtant bien hédoniste, surtout en ce qui concerne l'alimentation, on ne constate pas de changement dans le traitement de l'entrée *gourmandise* dans les dictionnaires.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'image de la gourmandise entame son chemin de réhabilitation : si dans les dictionnaires, on commence à associer les deux définitions de *gourmand* et de *gourmet*, la gourmandise devient aussi « une aptitude à apprécier la nourriture, à prendre plaisir à boire et à manger ». Autrefois empreint de connotations grossières, le mot *gourmandise* devient au pluriel un mets des plus raffinés et des plus délicats : les sucreries ou les friandises, c'est-à-dire des indices de *distinction* au sens de Pierre Bourdieu (1979). La gourmandise n'est donc plus associée au vice du gourmand mais devient un comportement sain et naturel de l'être humain. La huitième édition du *Dictionnaire de L'Académie française* (1932-1935) propose la définition suivante de *gourmandise* :

Vice du gourmand, péché de gourmandise. Aussi qui aime à faire bonne chère, qui recherche le plaisir de manger des mets succulents, des sucreries, des friandises. En cette acception il se rapproche du sens de gourmet sans toutefois se confondre avec lui.

Émile Littré (1863-1877) atteste ce changement qui éloigne le gourmand du groupe de ses confrères :

Le défaut commun exprimé par ces termes est celui de manger sans modération. Le gourmand est celui qui aime à manger. Le goinfre est un gourmand dont la gourmandise a quelque chose d'ignoble et de repoussant. Le goulu est celui qui jette dans sa goule ou bouche ce qu'il mange ; il n'y a pas dans ce mot l'idée de plaisir et de discernement en mangeant. Le glouton est celui qui engloutit, et est par conséquent très voisin du goulu.

Aujourd'hui, le *Trésor de la langue française* qualifie de *vieilli* l'emploi négatif de gourmandise :

GOURMAND, –ANDE, adj. est tout d'abord (A) « Qui mange avec avidité et avec excès » (*Vieilli*) et ensuite (B) « Qui aime la bonne nourriture et qui sait l'apprécier. » Et *gourmandise*, subst. fém.

A) [Correspond à *gourmand* A] Défaut du gourmand. Synon. *gloutonnerie*, *voracité*. Être victime de sa gourmandise; sombrer dans la gourmandise; manger par gourmandise, par pure gourmandise; le défaut, le vice de gourmandise; la gourmandise est l'un des sept péchés capitaux. *Gourmandise insatiable* (Ac.). V. *gueulardise*, rem. s.v. *gueulard* : 1. ... la **gourmandise** [it. ds le texte], défaut grossier, que sa bassesse avait jusqu'ici préservée du scandale, et auquel il a fallu trouver un autre nom pour lui donner l'importance du vice.

JOUY, *Hermite*, t. 5, 1814, p. 144. Et (B) . [Correspond à *gourmand* B]

1. Aptitude à apprécier la nourriture, à prendre du plaisir à boire et à manger

C'est au XIX^e siècle, donc au moment du « tournant » sémantique, que le terme *gourmandise* apparaît en Italie : d'abord dans les dictionnaires bilingues italien-français, en tant qu'équivalent d'*ingordigia*, *ghiottoneria*, *golosità* ; plus tard dans les textes gastronomiques italiens. Dans la traduction des textes français, *gourmandise* est le plus souvent traduit par *buongustaio*, comme dans le cas de la première traduction italienne de la *Physiologie du goût* (1914), terme qui a une connotation positive dans la langue italienne, et qui est aujourd'hui remplacé par *gourmet*. Entré en tant qu'emprunt dans la langue italienne, *gourmandise* est désormais présent dans la plupart des dictionnaires et dans les pages consacrées à la gastronomie. Dans le *Grande Dizionario italiano dell'uso* (2000), Tullio De Mauro qui, pour la première fois, introduit le terme *gourmandise* dans un dictionnaire de la langue italienne, propose comme datation de l'entrée du terme en tant qu'emprunt non adapté l'année 1990. La même datation est proposée pour *gourmet*. La similarité phonétique entre *gourmandise* et *gourmet*, leur appartenance au prestigieux univers gastronomique français, crée dans la langue italienne la superposition des deux termes ; seul l'adjectif *gourmand*⁶ maintient en partie sa connotation négative (la démesure du *goloso*) en italien.

⁶ Sur le *gourmand*, voir Alexandre Dumas, *Grand dictionnaire de cuisine* (préface de Daniel Zimmermann), Paris, Phebus, 2000 (première éd. 1873) et sa traduction italienne, *Il grande dizionario di cucina*, (trad. it par C. Carlino,) Palermo, Sellerio, 2004.

Dans *Prêt-à-gourmet* (BISCALCHIN 2013 : 9), véritable guide pour « diventare un vero gourmet a prova di gaffe », le chef italien Gianluca Biscalchin affirme :

Meglio essere gourmand o gourmet ? Il primo è un mangiatore compulsivo che gode ingurgitando cibo. Il secondo un fine conoscitore che riflette e attiva il giudizio critico mentre porta la forchetta in bocca.

en reprenant presque mot à mot la définition du *Trésor de la langue française* :

Gourmand et gourmet ne sont pas interchangeables, un gastronome est un gourmet ; un gourmand n'en est pas forcément un. On peut être gourmand de chocolat et de sucreries et n'être en aucune façon connaisseur pour les autres éléments qui constituent les plaisirs de la table.

L'italien semble donc avoir attribué au terme *gola* (« peccati di gola ») l'ensemble des connotations négatives et peccamineuses qui ont accompagné *gourmandise* en français tout au long de son histoire, et avoir laissé au mot français les nuances positives ; d'autant plus que la provenance française du terme, ses sonorités exotiques, l'enrichissent en italien du prestige lié à la France et à la culture française, notamment dans le domaine gastronomique (voir MORGANA 1994).

Des échos de la *Supplique* sont parvenus en Italie, où toutefois le texte n'a pas été traduit. Ceux-ci nous intéressent particulièrement car, si nous assumons que le mot *gourmandise* est un *culturème* français, un *realia* intraduisible, suivant la définition de Barbara Cassin :

c'est-à-dire les mots qu'on n'arrive pas à rendre dans leur différence, qui sont caractéristiques d'une langue et qui la signalent dans sa différence : en somme, des symptômes de la différence des langues. (CASSIN 2012 : 23)

alors, dans les discours qui l'accompagnent, les spécificités du terme devraient ressurgir. Nous constatons au contraire une forte oscillation dans les choix terminologiques, souvent accompagnés de réflexions métalinguistiques. Dans *La Repubblica*, par exemple, l'article *Via i peccati di gola dai sette vizi capitali* observe :

PARIGI – Dalla Francia, paese che ha sempre apprezzato e mitizzato i piaceri della tavola, una supplica al Papa: « Si tolga la gola dalla lista dei sette peccati capitali ». A chiedere a gran voce la revisione è l'associazione « De la question gourmande », formata da un gruppo di amici del defunto maestro panettiere Lionel Poilane, detto il « re dell'anti-baguette ». Tra gli sponsor dell'iniziativa, molti nomi illustri : dallo chef Alain Ducasse al pittore Botero, dall'accademico Jean-François Revel alla russista Hélène Carrère d'Encausse. Prima di morire a fine ottobre con la moglie in un incidente

di elicottero in Bretagna, il maestro panettiere Poilane aveva preparato una supplica al Vaticano per la radiazione della « gourmandise » dai sette peccati capitali e secondo il domenicale *Journal du Dimanche* entro fine gennaio la supplica sarà mandata in Vaticano. Ci penserà Apollonia, figlia del « maître boulanger » diventato ricco grazie al successo del suo pane rotondo con la crosta croccante, il « pain Poilane ». D' accordo per ritoccare la lista dei sette vizi considerati la radice dei peccati più numerosi e gravi è Paul Bocuse : « Lionel aveva ragione – afferma il maestro della gastronomia lionese, che contende a Ducasse la palma di più famoso chef di Francia – la *golosità* non è peccato, al massimo può esserlo *l'ingordigia* ». E si capisce che la sempre più fiorente industria della ristorazione avrebbe tutto da guadagnare se il debole per le delizie del palato diventasse da peccato virtù a maggior gloria della società dei consumi. Catherine Soulier, presidente dell'associazione « De la question gourmande », è più o meno dello stesso avviso di Bocuse : secondo lei il Vaticano dovrebbe distinguere in modo chiaro e netto tra la *golosità* « rivolta verso il piacere e la condivisione del cibo » – attività « sociale e conviviale » – e *l'istinto bruto, bestiale, dell'ingordigia*. Tra l'altro, sottolineano gli amici di Poilane, la Chiesa nei suoi duemila anni di storia è stata spesso e volentieri associata alla buona cucina e in Francia si sprecano i circuiti gastronomici che passano per monasteri e abbazie.⁷

Or, nous pouvons d'ores et déjà remarquer que dans ce texte le journaliste fait glisser l'objectif éminemment terminologique de la *Supplique* (la radiation du terme désignant le péché – ici traduit par l'italien *gola*) vers un objectif substantiel (la radiation du péché). Il n'est pas vraiment intéressé par le terme *gourmandise*, mais par l'idée qu'il renferme, contrairement à la France, où la dimension culturelle et linguistique et donc traductologique de la *Supplique* est bien soulignée par Jean Claude Fischler, qui affirme :

L'argument principal est le même : condamner la gourmandise, soutiennent les pétitionnaires, ne peut procéder que d'un malentendu, d'une *erreur de traduction*. (c'est nous qui soulignons) (FISCHLER 2001)

Nous pouvons donc constater que face à *gourmandise* ressurgit la proverbiale attention de la culture française pour le langage, « obsession » certainement moins présente dans l'univers culturel italien ; et nous pouvons aussi vérifier que les oscillations dans la traduction de *gourmandise* en italien respectent les prévisions d'intraduisibilité annoncées par Anthelme Brillat-Savarin et par Lionel Poilâne.

⁷ C'est nous qui soulignons.

Bibliographie

- BERCHOUX, J., 1803 [1801], *Gastronomie ou l'homme des champs à table, pour servir de suite à l'Homme des champs par J. Delille*, Paris, L. G. Michaud, frontispice gravé par Bovinet, réédité à de nombreuses reprises.
- BLOOMFIELD, M. W., 1992, *The Seven Deadly Sins, an Introduction to the History of A Religious concept with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, Michigan State College Press.
- BRILLAT-SAVARIN, A., 1975 [1825], *Physiologie du goût*, Paris, Hermann, trad. de Mario Foresi, *La fisiologia del gusto : meditazioni di gastronomia universale*, Firenze, Salani, 1914.
- BOURDIEU, P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de minuit.
- CASSIN, B., 2012, *Plus d'une langue*, Paris, Bayard.
- DUMAS, A., 2000 [1873], *Grand dictionnaire de cuisine*, préface de Daniel Zimmermann, Paris, Phebus ; *Il grande dizionario di cucina*, trad. it par C. Carlino, Palermo, Sellerio, 2004.
- FISCHLER, C., 2001 [1990], *L'Homnivore. Le goût, la cuisine et le corps*, Paris, Odile Jacob.
- FLANDRIN, J.-L., MONTANARI, M., 1996, *Histoire de l'alimentation*, Roma, Bari, Laterza ; Paris, Fayard.
- GALIMBERTI, U., 2007, *I vizi capitali*, Milano, Feltrinelli.
- MORGANA, S., 1994, « L'influsso francese », in L. SERIANNI, P. TRIFONE (éds), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, p. 671-719.
- PLANTIN, Ch., 2006, *Autorité montrée, autorité citée*, Colloque *L'argument d'autorité*, Unité de Recherche sur l'Analyse du Discours, Université de La Manouba, Tunis, 24-25 nov. 06.
- POILANE, L. & ses amis, 2004, *Supplique au pape pour enlever la gourmandise de la liste des péchés capitaux*, Paris, Anne Carrière.
- QUELLIER, F., 2010, *Gourmandise, histoire d'un péché capital*, Paris, Colin.
- RIGOTTI, F., 2008, *Gola. La passione dell'ingordigia*, Bologna, Il Mulino.

Dictionnaires

- Dictionnaire étymologique et historique du français*, DAUZAT, A., DUBOIS J., MITTERAND H. (éds), Paris, Larousse, 1993.
- Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, REY, A. (éd.), Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998.
- Le dictionnaire universel* de FURETIÈRE, Gallica.
- Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788, FÉRAUD, J.-F., <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/>
- Le Dictionnaire de L'Académie française* <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>
- Le Trésor de la langue française informatisé* <http://atilf.atilf.fr/>

Dictionnaire de la langue française, LITTRÉ, É. (éd.), <http://www.littre.org/>
Grande Dizionario Italiano dell'uso, DE MAURO, T. (éd.), Torino, UTET, 2000.

Mario Marcon
ATILF, CNRS & Université de Lorraine
DILE, Università degli Studi di Udine
mario.marcon@uniud.it

Italianisme aller-retour. Le *tiramisù* entre français et italien*

1. Emprunts aller-retour

Dans un article consacré aux emprunts, Fabiana Fusco rappelle que l'étiquette terminologique d'*emprunt aller-retour* revient à Louis Derooy (2009 : 139). Celui-ci l'emploie à côté d'*emprunt en retour* et de *remprunt* pour désigner le mouvement de retour de la part de mots empruntés par une langue d'accueil à leur langue d'origine. Plus précisément, il souligne que « ces mots nous sont revenus avec des sens spéciaux et c'est cela naturellement qui explique le *remprunt* » (DEROY 1956 : 19). L'enrichissement sémantique d'une unité lexicale au sein de la langue d'accueil motive cet « A/R verbal » entre langues.¹

« L'emprunt est donc une innovation du domaine de la parole », affirme encore Louis Derooy (*ibid.* : 4) et les cas d'empruntabilité concernent davantage, d'après

* Je voudrais exprimer mes remerciements les plus sincères à Mariagrazia pour son attention et son soutien aux jeunes chercheurs, y compris moi-même. Je la remercie également pour être toujours à l'écoute de mes propositions et de mes idées. De même, je lui dis merci pour sa façon de me corriger avec douceur et justesse. J'adresse un grand merci à Pascale Bernard, rédactrice du TLF, pour sa relecture et pour sa précieuse contribution à propos des fiches des *Archives du Français Contemporain*. Je remercie encore Dominique Schloupt, documentaliste de l'ATILF, qui m'a patiemment aidé à passer en revue les archives papier du Centre de documentation. Je tiens également à remercier Catherine Camugli-Gallardo, Michele De Gioia, Fabiana Fusco et Laurence Kister pour leurs relectures scientifiques et pour leurs remarques culinaires.

¹ Il est intéressant de constater que la définition d'*emprunt* de Derooy est elle-même un emprunt conceptuel à une étude italienne de Vittore Pisani des années 1940 (DEROY 1956 : 18). En prenant appui sur la métaterminologie italienne de Pisani – *prestito* et *imprestito* –, l'auteur reproche d'ailleurs l'ambiguïté française du mot *emprunt* qui désigne à la fois l'action d'emprunter et la chose empruntée (*ibid.*). Cette distinction a désormais disparu en italien, le terme *prestito* faisant référence aux deux acceptions.

l'auteur, le lexique : « plus l'élément est lexical, plus il est empruntable ; mais plus il est grammatical, moins il est empruntable » (*ibid.* : 67)². Cela ne fait pas obstacle à l'emprunt de sons ou d'accentuations (*ibid.* : 21), mais l'auteur défend plutôt l'hypothèse de l'identification d'emprunt à partir du mot comme unité de recherche de base. Autour du mot, Louis Deroy (*ibid.* : 47-59) modélise quatre critères d'identification d'un emprunt :

- a) le critère historique, c'est-à-dire « l'histoire de l'élément linguistique emprunté et éventuellement celle de l'objet désigné, dans la mesure où il est possible de les retracer au moyen des textes et des documents archéologiques » ;
- b) le critère phonétique, et ce, dans une perspective historique ;
- c) le critère morphologique, à savoir l'observation de « la structure d'un mot, la présence d'un préfixe ou d'un suffixe » ;
- d) le critère sémantique – inspiré par Dauzat³ – qui consiste en la reconnaissance de la dérivation sémantique entre deux langues. Comme mentionné ci-dessus, c'est l'enrichissement sémantique qui motive l'aller-retour, mais l'auteur remarque que « ce critère sémantique est évidemment le plus faible [...] (et) n'est souvent qu'un complément du critère historique ».

Parmi ces critères, on comprend que l'observation diachronique est primaire pour saisir les A/R des mots entre langues. Le francisme – ou plutôt l'italianisme aller-retour – *casinò* nous offre un exemple en ce sens. Au XVI^e, le mot *casino*

² Les suffixes « -issime » et « -issimo » font bien exception à cet axiome (MARGARITO 1995, 2008a : 184-185).

³ Dauzat parle à la fois de l'importance des critères phonétique et sémantique pour reconnaître les emprunts dans l'argot français, en particulier, et dans toutes les langues, en général. Il écrit : « Pour retrouver, avec quelque chance d'exactitude, l'origine des emprunts en argot – comme dans tout autre langage – il faut s'attacher rigoureusement aux critères phonétiques et sémantiques. Les changements de sens sont si rapides et souvent si déconcertants [...], les possibilités de filiation sémantique sont si nombreuses qu'on risque à chaque instant de s'égarer si les recherches étymologiques ne sont pas astreintes à des règles particulièrement sévères [...] » (DAUZAT 1946 [1945] : 263). Plus loin, il énonce son critère sémantique de reconnaissance des emprunts : « lorsqu'un mot emprunté se retrouve dans plusieurs langues qui, phonétiquement, peuvent avoir fourni l'emprunt, l'origine doit être attribuée à la langue qui possède un sens primitif dont les autres peuvent être dérivés, mais qui, inversement, ne peut en être issu » (*ibid.*). Tout en passant par le filtre de ressemblance phonétique entre langues, Dauzat privilégie ainsi la primauté sémantique que Louis Deroy tend plutôt à subordonner à l'approche diachronique.

entre en français avec les acceptions italiennes de « maison de campagne » et « maison de prostitution », alors qu'au XVII^e, on repère l'acception « maison de jeu ». Ce sera cette dernière acception qui se spécialisera et se chargera culturellement (GALISSION 1991) en français pour faire référence à un « établissement de luxe, comprenant une maison de jeu dans une station touristique » (TLFi, s.v. « casino » ; FUSCO 2009 : 144-145). Sous cette nouvelle acception sémantique – et également pragmatique –, l'italien reprend son don lexical désormais francisé, les deux langues fonctionnant à tour de rôle comme langue-modèle et langue-copie (FUSCO 2009 : 144).

La mise en place d'une route interlinguistique à double sens de circulation sous-entend un processus et une observation de longue durée. Serait-il cependant possible de saisir quelques modifications du signifié à l'aide de corpus représentatifs de deux langues ? Pourrait-on déchiffrer en quoi consiste cette « monnaie d'échange interculturelle » (GALISSION 1991 : 147) qu'est la *Charge Culturelle Partagée* (CCP), c'est-à-dire la « valeur de complément, mobilisable par la très grande majorité des locuteurs d'un groupe social, à la seule évocation du signe avec lequel elle entretient des relations structurelles de solidarité » (GALISSION 1991 : 133) ? Peut-on comprendre comment ce « contenu (second) de 'reconnaissance' » et « marque, discrète mais essentielle, d'appartenance au groupe » (*ibid.*) interagit avec le signifié d'un emprunt dans sa langue d'accueil pour éventuellement envisager son retour dans sa langue d'origine ? Autrement dit, avons-nous les moyens d'identifier en synchronie des emprunts qui, chargés culturellement dans une langue d'accueil, reviendraient à leur langue d'origine en tant qu'unités lexicales enrichies en sens ?

2. Italianismes en français

On pourrait essayer de prévoir ces mouvements entre langues à partir des italianismes en français. Louis Deroy (1956 : 25) situe leur entrée à la période de la Renaissance, notamment dans le domaine des arts, des techniques et de la défense militaire. Avec la perte de prestige culturel de l'Italie au XVII^e, les italianismes en français se font plus rares et touchent principalement les arts, la musique, les techniques militaires, l'œnologie et la gastronomie.

Malgré cela, « le nombre des mots français tirés de l'italien est véritablement impressionnant puisqu'il atteint environ le millier » (*ibid.* : 26). Ces données quantitatives reflètent celles de Guiraud (citées in MARGARITO 2008a : 180), mais inférieures par rapport aux 1.500 italianismes répertoriés par l'*Observatoire du Français Contemporain* de Turin – unité de recherche à l'étranger des *Archives du Français Contemporain* (GILBERT 1969) – sur la base de plusieurs ressources lexicographiques (MARGARITO 2008a : 182).

Mariagrazia Margarito (2008a) enrichit le travail de l'*Observatoire* par le recensement des italianismes dans trois autres dictionnaires contemporains (entre 1988 et 1999) de la maison d'édition Robert : *Le Petit Robert des enfants*, *Le Robert pour tous* et le *Dictionnaire du français. Référence apprentissage*. D'une part, le dépouillement de ces ouvrages s'appuie sur le fichage ainsi que sur les travaux autour du « fritalien » (GIACOMELLI DESLEX 1989) menés par l'*Observatoire* turinois. D'autre part, pour la reconnaissance de traces italiennes dans les nomenclatures, Mariagrazia Margarito exploite un critère alphabétique à la fois empirique et pondéré. En effet, elle choisit les lettres « A, parce qu'au tout début de l'alphabet, G parce qu'au milieu, T parce qu'une des dernières lettres du dictionnaire » (2008a : 189).

Après avoir comparé les néologies italiennes de l'*Observatoire* et les résultats du dépouillement de Mariagrazia Margarito, nous avons constaté l'absence d'un lemme qui réfère à un gâteau italien très connu et dont l'origine est encore débattue : *tiramisù*. Déjà inventorié par l'*Observatoire* turinois grâce à une attestation repérée dans la presse féminine (*Madame Figaro*) en 1987 (GIACOMELLI DESLEX 1989 : 124), le lemme fait l'objet d'une assimilation graphique instantanée. Il perd le diacritique italien sur sa consonne finale (*tiramisù* > *tiramisu*) et intègre sans peine le patron oxytonique largement diffusé en français (tonicité de la dernière syllabe) (LÉON 2011 : 155). L'enregistrement de cette occurrence des années 1980 n'est pourtant pas officialisé en tant qu'emprunt néologique par les trois œuvres « exemplaires de visées lexicographiques novatrices, ou spécialement ciblées et originales » (MARGARITO 2008a : 187).

Mariagrazia Margarito (2008b : 66) présente les résultats du dépouillement de Jean-Claude Boulanger et de Anna Malkowska (2008) en quête d'emprunts au français dans le domaine de l'alimentation et de la gastronomie. Les auteurs parcourent les éditions du dictionnaire *Le Petit Robert* de 1967 à 2007 et, à l'issue de leur analyse, le lemme *tiramisu* apparaît parmi les italianismes.

En nous appuyant sur ces constats, nous voudrions offrir, pour autant qu'il nous est possible, un voyage A/R autour des lemmes *tiramisù* / *tiramisu* en hommage à l'« infatigable » Mariagrazia Margarito – qualité que lui reconnaissait Robert Galisson (1989 : 4). D'abord, suivant le critère historique de Louis Deroy ainsi que l'approche de l'*Observatoire* turinois et celle de Mariagrazia Margarito elle-même, nous essayons de tracer le parcours lexicographique du lemme *tiramisù* / *tiramisu* et d'identifier à quel moment les lexicographes décident de son enregistrement en tant qu'italianisme dans les dictionnaires de langue. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur une partie du fonds dictionnaire de l'ATILF disponible au moment de notre étude, notamment sur les divers formats et les éditions des dictionnaires *Larousse* et *Robert*. Par la suite, tout en rappelant quelques concepts-clés de l'approche lexicoculturelle synthétisée par Robert Galisson (1991), et surtout ses implications lexicographiques, nous essayerons

de montrer comment les définitions des lemmes *tiramisù* / *tiramisu* gardent des traces de CCP. À ce propos, nous conduirons une analyse métalexicographique des définitions disponibles pour ce lemme dans des dictionnaires français et italiens. Pour conclure, nous regarderons comment repérer la CCP qui se superpose (ou s'entremêle ?) au signifié de *tiramisù* / *tiramisu* en interrogeant deux corpus de français et d'italien contemporains. Suivant le *principe d'idiomaticité* (SINCLAIR 1991), nous actualiserons les critères morphologique et sémantique de Louis Deroy pour observer quelques cooccurents des deux unités lexicales (KILGARRIFF *et al.* 2004). Cela nous permettra de saisir les composants sémantico-pragmatiques qui sont « le produit de la relation qu'entretient le signe avec ses utilisateurs » (GALISSON 1991 : 131).

3. À la recherche du *tiramisu* perdu... Le lemme *tiramisu* dans les dictionnaires *Larousse* et *Robert*

Comme le suggère le titre de ce paragraphe – un jeu de mots qui exploite le titre de l'œuvre de Proust à la fois comme *hypertexte* (MARGARITO 1989) et *moule sémantico-syntaxique* (MARGARITO 1990) –, nous présentons ici les résultats de notre dépouillement d'une partie du fonds lexicographique de l'ATILF. Plus précisément, nous avons consulté les dictionnaires des maisons d'édition *Larousse* et *Robert*. Les dictionnaires *Robert* nous servent pour intégrer les dépouillements cités ci-dessus (MARGARITO 2008a, BOULANGER & MALKOWSKA 2008) avec la consultation d'autres formats et d'autres éditions. En revanche, les dictionnaires *Larousse* représentent plutôt un complément qui permet de vérifier les résultats obtenus par le dépouillement des dictionnaires *Robert*.

Avant d'illustrer les résultats de notre dépouillement, nous précisons que l'abandon du dictionnaire de langue par excellence – le *Trésor de la langue française* (TLF) – n'est pas volontaire mais, malgré nous, nécessaire. Le TLF, œuvre lexicographique en 16 tomes, conçue essentiellement sous la direction de Paul Imbs et Bernard Quemada, voit sa fin de manière hâtive en 1994, après son lancement à la fin des années 1950. La date d'achèvement du dernier volume est suffisamment récente. En principe, d'après la date d'attestation de *tiramisu* (GIACOMELLI DESLEX 1989), le 16^e tome pourrait disposer d'une entrée *tiramisu*. De plus, comme le précise Bernard Quemada (1994 : VIII) dans la *Postface* au 16^e tome, les rédacteurs ont complété la consultation de la première version de FRANTEXT – à cette époque-là, un corpus représentatif du français du XIX^e siècle jusqu'en 1965 – avec le dépouillement de textes successifs. En outre, Bernard Quemada précise que :

pour la néologie récente, nous avons le privilège de disposer des importants relevés

réunis depuis 1965 dans les *Archives du Français Contemporain* intégrées à l'*INaLF* (actuellement ATILF, *nda*) lors de sa fondation en 1977 (*ibid.*).

Or, malgré l'enrichissement des sources textuelles consultées par les rédacteurs et la contribution de l'*Observatoire* turinois aux *Archives*, le TLF n'inclut malheureusement aucune trace du lemme *tiramisu*. Il se peut que la rédaction des lemmes en T se soit clôturée bien avant l'arrivée du travail accompli par Marcella Giacomelli Deslex et son équipe ou encore que le fichage turinois n'ait pas fait l'objet d'une consultation attentive. Bien entendu, il ne s'agit que de nos hypothèses.⁴

Après cette précision, nous pouvons rendre compte de notre dépouillement. Pour la famille des dictionnaires *Robert*, nous avons consulté :

- le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (6 tomes) (ROBERT 1953-1964) ;
- *Le Petit Robert* (REY 1972 ; REY & REY-DEBOVE 1977, 1981, 1982, 1988) ;
- *Le Grand Robert de la Langue Française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (9 tomes) (REY 1985) ;
- *Le Robert Dictionnaire d'aujourd'hui* (REY 1991) ;

⁴ Nous avons en vain essayé de repérer directement les fiches des *Archives* à l'ATILF. Il se peut qu'elles soient restées à Besançon ou qu'elles aient été perdues, voire jetées suite à la décision d'un cadre *INaLF*. Grâce à Pascale Bernard, nous avons appris qu'en 1993 – un an avant la publication du dernier tome du TLF –, le premier volume des *Mots nouveaux contemporains* fait sa parution sous la direction de (QUEMADA 1993). A l'intérieur du volume, la contribution venant des *Archives du Français Contemporain* y est bien affichée. Dans l'*Index des formants non-initiaux et des éléments des mots composés*, on retrouve les suffixes « -issime » et « -issimo » (QUEMADA 1993 : XXXI). Pourtant, dans les pages suivantes de l'ouvrage, *tiramisu* n'est pas mentionné, alors que d'autres emprunts comme *Big Mac* et *surimi* y trouvent bien leur place. En outre, après la dernière mise à jour d'octobre 2014 de FRANTEXT, on ne repère que 3 occurrences de *tiramisu* dans trois romans de littérature contemporaine : un roman de 1998 (« Car hier soir au restaurant, tandis que nous mangions nos **tiramisus** excellents, notre ami de Stanford a posé à ma femme une devinette [...] », GARAT 1998 : 113) ; un autre de 2008 (« Charles emmena tout ce petit monde à la pizzeria du coin de la rue et ils fêtèrent de nouveau son anniversaire au son de *Come Prima*. On planta une bougie sur sa part de **tiramisu** et elle rapprocha sa chaise de la sienne. Pour la photo. Pour faire plaisir à Mathilde », GAVALDA 2008 : 98) ; et un dernier roman de 2010 (« Sacha improvise des mélanges détonants, à incendier le palais, arracher les tripes. Après quoi, crème glacée au chocolat noir, **tiramisu**, des trucs sirupeux écœurants de gras, un autre litre de thé. Calé pour la journée. Son unique repas le sustente, de naturel rachitique, santé de boxeur », GARAT 2010 : 517).

- *Le Nouveau Petit Robert* (REY-DEBOVE & REY 1993, 2010) ;
- *Le Robert Quotidien* (REY-DEBOVE 1996) ;
- *Le Robert Benjamin* (DRIVAUD & LAPORTE 2009).

Depuis les années 1960, nous disposons d’au moins un dictionnaire de langue par décennie, malgré la diversité des formats et des publics ciblés. Dans notre dépouillement, nous relevons que le lemme *tiramisu* commence à être présent à partir de l’édition de 1993 du *Nouveau Petit Robert*. Tous les autres dictionnaires de langue qui précèdent, ne mentionnent pas le lemme *tiramisu*. Pourtant, le critère chronologique ne suffit pas à sauver le *tiramisu* de l’oubli lexicographique, comme le confirment d’ailleurs les résultats du dépouillement dans (MARGARITO 2008a). En effet, *Le Robert Quotidien* et *Le Robert Benjamin* se passent bien volontiers de la mention du lemme *tiramisu*. Pour le premier, Josette Rey-Debove (1996 : VII) indique en préface que le dictionnaire inclut 50.000 mots, y compris des « mots récents », mais les italianismes ne sont probablement pas concernés par l’établissement de la nomenclature. On y retrouve *canyonning*, *karaoké* ou *papy-boom*, mais aucune mention du *tiramisu*. Pour le deuxième, il est raisonnable de motiver son absence non seulement par le nombre de mots de la nomenclature (6.500 au total), mais aussi par le public ciblé (enfants âgés de 6 à 8 ans). On comprend mieux que les lemmes *croissant* et *pain au chocolat* (s.v. « pain ») – dont la CCP est évidente pour les locuteurs du français hexagonal – soient préférés au *tiramisu*, surtout dans une première phase d’acquisition du lexique de la langue maternelle. Sa première insertion dans les nomenclatures des dictionnaires *Robert* doit attendre l’année suivante et se faire d’abord par l’intermédiaire d’un exemplaire lexicographique hexagonal.

En revanche, pour ce qui en est de la famille des dictionnaires *Larousse*, nous avons examiné :

- *Le Petit Larousse* (GILLON *et al.* 1964, 1966) et *Le Petit Larousse Grand Format* (LEGRAIN & GARNIER 2001, GARNIER & VINCIGUERRA 2005) ;
- *Le Nouveau Petit Larousse* (GILLON *et al.* 1968, 1969) ;
- *Le Petit Larousse illustré* (GILLON *et al.* 1975, 1976 ; LUCAS & MOREAU 1981 ; LUCAS *et al.* 1983) ;
- le *Grand Larousse de la langue française* (7 volumes) (GUILBERT *et al.* 1978) ;
- *Larousse de la langue française – Lexis* (DUBOIS 1975, 1979, 2009).

Par rapport aux dictionnaires *Robert*, nous ne disposons pas d’un dictionnaire de langue par décennie. C’est notamment la décennie 1990-2000 qui nous fait

défaut.⁵ Par ailleurs, nous relevons que le lemme *tiramisu* est présent dans l'édition de 2001 du *Petit Larousse Grand Format*. Nous précisons d'ailleurs qu'aucune édition du *Lexis* ne mentionne le lemme *tiramisu*.

En comparant les deux familles, on peut affirmer que le lemme *tiramisu* est laissé en dehors de la codification lexicographique au moins jusqu'au début des années 1990, ce qui fait écho à l'attestation de l'occurrence repérée par Marcella Giacomelli Deslex (1989 : 124) et à d'autres indices (cf. note 4). Pour ce qui en est des dictionnaires *Robert*, il faut attendre la refonte du *Petit Robert* en 1993 pour enregistrer l'italianisme dans la nomenclature. En ce qui concerne les dictionnaires *Larousse*, faute d'un exemplaire des années 1990 à notre disposition, nous nous abstenons pour l'instant d'autres assertions. D'ailleurs, comme le rappelle Louis Deroy (1956 : 59), « la recherche des emprunts réclame beaucoup de précision et non moins de prudence. C'est une des parties de la linguistique où les risques d'erreur sont les plus nombreux ».

4. Quand définir c'est de la culture partagée. La CCP dans les définitions des dictionnaires

Ceci dit, nous nous intéressons à la façon dont le lemme *tiramisu* est représenté dans le discours lexicographique depuis 1993. À ce propos, nous avons élargi le dépouillement à d'autres ressources lexicographiques disponibles dans le fonds ATILF, mais aussi dans le fonds d'autres Bibliothèques de l'Université de Lorraine (notamment la Bibliothèque Lettres et Sciences humaines et la Bibliothèque Langues). Outre *Le Nouveau Petit Robert* (REY-DEBOVE & REY 1993, 2010) et *Le Petit Larousse Grand Format* (GARNIER & VINCIGUERRA 2001, LEGRAIN *et al.* 2005), nous avons consulté les dictionnaires français :

- *Le Grand Robert de la langue française* (REY 2001),
- *Dictionnaire culturel en langue française* (REY 2005),
- *Le Nouveau Littré* (BLUM 2006),
- *Le Larousse en ligne*

et les dictionnaires italiens :

⁵ Malgré la mention dans le catalogue des bibliothèques de l'Université de Lorraine la présence de deux dictionnaires *Larousse* pour cette décennie, l'un résulte indisponible et l'autre est introuvable.

- *Il Dizionario della Lingua italiana* (DE MAURO 2000a),
- *le Grande Dizionario Italiano dell'uso* (DE MAURO 2000b),
- *le Grande Dizionario della Lingua italiana* (BATTAGLIA 2004 [2000]),
- *Lo Zingarelli* (2014)
- *Vocabolario Treccani online*.

Pour mieux saisir le signifié véhiculé par les définitions dans ces dictionnaires, nous empruntons – à notre tour – le schéma d'élaboration du signifié et de la CCP du signe établi par Robert Galisson (1991 : 128-133). Pour l'auteur, le signe saussurien (le *mot*) se compose d'un signifiant et d'un signifié, ce dernier faisant l'objet de la véritable définition lexicographique du référent (ou *référé* pour Galisson). Le référent correspond à l'entité désignée par le signe et fait partie de la vision du monde (ou *réalité extra-linguistique*) telle qu'elle est construite par la communauté linguistique (ou *locuteur collectif* pour reprendre Robert Galisson). S'ajoutant au signifié qui décrit de manière objective le référent, le signifiant contient aussi une couche ultérieure de sens qui correspond à la *Charge Culturelle Partagée* (CCP) (§ 1.). La CCP peut résulter de l'interaction entre le vécu de la communauté linguistique et le référent ou entre le vécu de la communauté linguistique et une dimension directement ou indirectement corrélée au référent (le *para-référé* de Robert Galisson). En gros, le signifié – objet de la définition du dictionnaire – découle d'une vision objective et sémantique du référent. En revanche, la CCP est le 'sur-signifié' lié à une vision subjective et pragmatique du référent. Ces dichotomies – objectivité linguistique-subjectivité linguistique, sémantique-pragmatique – ont fondé, entre autres concepts novateurs au niveau didactique, l'approche lexiculturelle et la création de ressources lexicographiques conséquentes. Or, on verra que ces dichotomies ont moins raison d'être quand les lexicographes abordent les définitions d'artefacts alimentaires, que ce soit dans leurs langues-cultures d'origine ou dans des langues-cultures d'accueil.

Pour mettre en évidence l'entrelacement entre signifié et CCP dans les définitions et la gestion de la CCP comme « monnaie d'échange » (§ 1.), nous présentons les composantes sémantiques utilisées par les lexicographes français et italiens sous forme de deux tableaux (cf. annexes). Chaque ligne indique les dictionnaires consultés, alors que chaque colonne reprend les composantes sémantiques décrites par les définitions. Pour appréhender les composantes sémantiques, nous prenons appui sur les primitifs sémantiques universels (WIERZBICKA 1996). La description sémantique métaculturelle et translinguistique fournie par la linguiste nous permet de mieux déceler les marques proprement culturelles – la CCP, donc – contenues dans les définitions. Plus précisément, nous utilisons quatre de ces primitifs :

- **SORTE** (*KIND*, WIERZBICKA 1996 : 62-64), afin de rendre compte du *genus* choisi par le lexicographe en vue de classer le *tiramisu* dans le système langue et dans sa vision du monde de la cuisine, en général, et de la pâtisserie, en particulier. L'unité lexicale qui correspond à ce composant sémantique se situe normalement en début de définition ;
- **PARTIE** (*PART*, WIERZBICKA 1996 : 60-62), pour identifier les unités lexicales servant à désigner les parties qui composent le tout-*tiramisu* dans les définitions – autrement dit, ses ingrédients. Les unités lexicales correspondantes suivent d'habitude l'unité lexicale qui relève du primitif **SORTE** ;
- **AUTRE** (*OTHER*, WIERZBICKA 1996 : 43-44), en vue de cerner les unités lexicales du primitif **PARTIE** que les lexicographes reconnaissent comme des alternatives remplissant la même fonction – autrement dit, des variantes d'ingrédients qui servent à composer la préparation du ou à garnir et imbiber le *tiramisu*. Dans ce cas, les unités lexicales sont précédées par des marqueurs grammaticaux, comme la conjonction *o / ou* ;
- **OÙ** (*WHERE*, WIERZBICKA 1996 : 58), pour repérer les unités lexicales qui désignent les origines géographiques dans les définitions. De préférence, on devrait les identifier parmi les marques lexicographiques autour de la définition.

Par manque d'espace, nous ne prêtons pas attention ici aux différentes « grammaires des définitions » adoptées par les lexicographes français et italiens⁶. En revanche, nous nous focalisons sur leurs « grammaires sémantiques et pragmatiques ». Nous essayons de comprendre comment le processus d'identification du référent et d'attribution de ses parties est culturellement chargé, dans les discours dictionnaires. De façon schématisée, nous nous proposons d'examiner les définitions italiennes et françaises en fonction des quatre primitifs sémantiques choisis.

4.1. **SORTE**

Le primitif **SORTE** renvoie à l'activité de classification qui est à la base de l'organisation taxinomique des connaissances.

⁶En guise de remarque complémentaire au § 3, nous ajoutons que les dictionnaires italiens consultés suggèrent que le lemme *tiramisu* se répand en italien dans les années 1980. En revanche, l'italianisme *tiramisu* entrerait en français hexagonal autour des années 1990 par l'intermédiaire de la variété suisse. Malgré les incertitudes chronologiques, il semble que le référent se soit imposé assez rapidement (environ une décennie) dans le monde de la restauration française.

En italien, les lexicographes tendent à faire appel à la nature essentielle du *tiramisù* par le recours au signe *dolce* qui sert à désigner de la nourriture sucrée à manger à la fin ou en dehors d'un repas. Le genus *dolce* du dictionnaire Zingarelli laisse la place à deux autres co-hyponymes (*dolce al cucchiaio*, *dolce semifreddo*) qui précisent respectivement la manière de consommer le *tiramisù* et sa température. Ces deux spécifications appartiennent à ce qui est autour du référent (le *para-référent*) et à une partie du référent : elles ne sont pas nécessaires. Elles représentent plutôt des traces culturelles attachées, voire entrelacées, au signifié. En revanche, le *Vocabolario Treccani* préfère le recours à l'emprunt (non équivalent) du français *dessert*. Ce choix charge culturellement le *tiramisù*, le francisme *dessert* sous-entendant l'élégance et la finesse stéréotypiques (d'une partie) de la pâtisserie française. De plus, le choix du francisme *dessert* importe la tradition française du moment final d'un repas pendant lequel les français peuvent déguster de la pâtisserie et/ou des fromages, ces derniers étant très souvent exclus de la fin d'un repas italien.

En français, les dictionnaires classent et conçoivent le *tiramisu* exclusivement inséré dans un repas, même si cela n'est pas toujours vrai non plus en France. Les genus *dessert* dans *Le Nouveau Littré* et d'*entremets* dans les autres situent le *tiramisu*, dans une séquence – culturellement contrainte – de plats (entrées – plat – dessert), plutôt que de faire appel à sa nature objective de nourriture sucrée ou gâteau (*dolce*).

4.2. PARTIE/AUTRE

La représentation de la composition du référent dans les discours lexicographiques traduit l'incertitude sur son origine et ravive ce débat.

En italien, *caffè*, *cacao*, *mascarpone*, *pan di Spagna* et *savoardi* constituent les parties du référent communes aux définitions, quoique les nuances ne manquent pas en termes d'ordre de présentation – l'ordre étant lui-même porteur de sens et d'une vision du référent indiqué par le signe – et d'attributs donnés au référent. En effet, tantôt *pan di Spagna* remplace *savoardi*, tantôt c'est l'inverse. Dans les deux cas, les référents sont culturellement chargés :

- le premier fait souvent partie des ingrédients qui servent à préparer des gâteaux italiens;
- le deuxième désigne un biscuit commun en Italie, et connu en France, sous le nom de *boudoir*⁷.

⁷ Sous *Sketch Engine* (KILGARRIFF et al. 2004), l'interrogation du corpus *frTenTen[2012]* (§ 5.) ne produit que 19 attestations de *savoardi* (seulement au pluriel).

Le *mascarpone* caractérise toutes les définitions, même si dans le *Grande Dizionario della lingua italiana* on lui préfère le terme *crema*. Les définitions de *Il Dizionario della lingua italiana* et du *Grande Dizionario italiano dell'uso*, passent sous silence le *caffè* sans que d'autres liquides le remplacent. En revanche, l'approche encyclopédique du *Vocabolario Treccani* a soin de le qualifier comme *ristretto*. Pour conclure, le *cacao* est toujours en poudre, mais *amaro* pour le *Vocabolario Treccani* et redésigné par *cioccolato* dans *Lo Zingarelli*.

En français, la représentation des ingrédients du référent est assez standardisée, tout en révélant pourtant des traces culturelles évidentes. L'italianisme *mascarpone* intégré en français – quoiqu'apparemment son accueil soit assez contemporain à celui de *tiramisu*⁸ –, revient dans toutes les définitions à côté de *cacao* et de *café*. Ce dernier est qualifié de *fort* dans *Le Nouveau Littré*. L'attribut n'est pas anodin dans la mesure où il révèle une « taxinomie des cafés » en France. Il sert également de repère aux locuteurs français qui n'ont pas l'habitude de boire un café *ristretto* (cf. *Vocabolario Treccani*). En effet, ceci est un exemple de café *fort* (un *expresso* à l'italienne). Le *café fort* est un trait stéréotypique propre à la culture italienne du café et que les lexicographes du *Littré* précisent et adaptent par rapport aux connaissances et aux pratiques des locuteurs français. À vrai dire, un autre élément commun aux définitions est représenté par le *biscuit*⁹. La référence au biscuit remplace le *savoiaro* – un type précis de biscuit (cf. note 7) – dont le référent est presque méconnu des locuteurs français (cf. note 8). On pourrait dire que la généralisation des lexicographes sur ce point est une marque de CCP *in absentia* : ils font recours à quelques-unes des propriétés du référent de *savoiaro/boudoir* et désitalianisent le référent *tiramisu*. Il en va de même pour la *génoise*. C'est seulement *Le Grand Robert de la langue française* qui la mentionne comme alternative au *biscuit*. En revanche, dans les définitions italiennes, elle concurrence régulièrement le *savoiaro*. L'absence de *génoise* s'explique aussi en termes de CCP : par rapport aux gâteaux à la crème où elle sert souvent de base préliminaire, la *génoise* n'est pas vraiment utilisée pour la préparation des gâteaux français les plus diffusés et connus. Toutes ces interventions sur la représentation du référent *tiramisu* (dans ses parties et, par conséquent, dans sa totalité) francisent l'italianisme : *tiramisu* n'est plus seulement porteur de CCP italienne, mais aussi d'une toute nouvelle CCP francisée qui est acquise par l'intermédiaire du discours dictionnaire.

⁸ D'après le *Dictionnaire culturel en langue française*, l'italianisme se diffuse en français hexagonal dans les années 1970-1980 (s.v. « mascarpone »). Cf. note 6.

⁹ Rappelons que *biscuit* est un autre italianisme intégré en français depuis le XIX^e siècle, d'après le *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* (2008, s.v. « biscotto »).

Autrement dit, la réalité extra-linguistique des lexicographes français filtre, voire recrée, le signifié *tiramisu*.

4.3. OÙ

Le primitif sémantique OÙ est repérable essentiellement dans les marques lexicographiques en marge des définitions. Il est parfois identifiable comme attribut du primitif SORTE dans les définitions françaises.

Les dictionnaires italiens consultés n'insistent pas sur la provenance du *tiramisù*. Seulement le souci encyclopédique du *Vocabolario Treccani* risque la mention de l'origine vénitienne. L'italianisation d'un gâteau régional comme le *tiramisù* est en soi une forme de CCP induite par les lexicographes et par leur représentation du référent : le silence sur la provenance du gâteau est une preuve de cette CCP introduite par les lexicographes. En même temps, ils gommant les origines du *tiramisù* ainsi que la querelle gastronomique et historique autour de ce sujet pour l'italianiser avec aisance.

En revanche, les lexicographes français affichent à la fois la provenance du signifiant – l'emprunt de la forme à l'italien – et la localisation de l'origine du référent. Cette dernière se réalise comme attribut du *genus* (*Le Nouveau Petit Robert*, *Le Grand Robert de la langue française*, *Le Nouveau Littré*) et/ou comme marque. En tant que marque, elle identifie le lieu (*Italie*, *Italie du Nord*) et/ou le secteur de la vie concerné (*cuisine*, *pâtisserie*). Ces divers choix de signalisation influencent la réalité extra-linguistique des usagers français des dictionnaires et contribuent à créer une CCP francisée autour du signe *tiramisu*.

5. Des *tiramisù* / *tiramisu* aux corpus

Après la représentation des discours dictionnaires français et italiens, on peut voir comment les usagers des signes *tiramisù* / *tiramisu* contribuent à la création et au renouvellement de la CCP. À ce propos, nous interrogeons sous *Sketch Engine* (KILGARRIFF *et al.* 2004) deux corpus de français (*frTenTen*[2012], environ 12 milliards et 400 millions d'occurrences) et d'italien (*itTenTen*[2010], environ 3 milliards d'occurrences) contemporains. Par manque d'espace, nous quantifions et décrivons ici seulement les résultats concernant le groupe [*tiramisù* / *tiramisu* + complément nominal], ce dernier représenté par les patrons syntaxiques [(a + *con* + *di*) + (Det ?)¹⁰ + N] en italien et [à + (Dét ?) + N]

¹⁰ *Det* / *Dét* servent à indiquer la présence d'un déterminant. Dans la syntaxe des

en français. Notre intérêt est de voir comment le référent est manipulé par les locuteurs français et italiens dans leurs cuisines. Ces modifications pourraient en effet être codifiées dans des dictionnaires lexicoculturels ou dans des dictionnaires de langue à venir.

Le corpus italien enregistre des variantes avec fruits par rapport aux définitions lexicographiques. En général, ce sont les fraises qui sont privilégiées (*tiramisù (alla fragola + alle fragole)* (21 occurrences), *tiramisù con le fragole* (2 occurrences), alors que d'autres fruits restent marginaux (*tiramisù con ananas* (2 occurrences), *tiramisù di mele* (2 occurrences), *tiramisù al limone* (4 occurrences)). À côté des fruits, le chocolat pourrait être incorporé (*tiramisù al cioccolato*, 5 occurrences) tout comme le *nutella* (*tiramisù alla nutella*, 2 occurrences). Des usagers proposent le remplacement du mascarpone par des fromages avec moins de matière grasse, comme *ricotta* (*tiramisù alla ricotta*, 3 occurrences) ou *yogurt* (*tiramisù allo yogurt*, 2 occurrences). Le café est préservé, à l'exception près de deux cas qui envisagent le thé noir ou vert pour imbiber le *tiramisù* (*tiramisù al tè*, 2 occurrences).

À la façon du corpus italien, le corpus français caractérise le (nouveau ?) *tiramisu* culturellement chargé comme fruité et rougi : *tiramisu aux fraises* (50 occurrences), *tiramisu aux framboises* (23 occurrences), *tiramisu aux fruits rouges* (23 occurrences). D'autres variantes fruitées marginales sont également enregistrées : *tiramisu aux abricots* (3 occurrences), *tiramisu aux agrumes* (2 occurrences), *tiramisu aux figues* (2 occurrences), *tiramisu aux marrons* (4 occurrences) et *tiramisu aux poires* (2 occurrences). La nouvelle CCP autour du *tiramisu* englobe également le *chocolat* : le cacao n'est plus seulement saupoudré en surface, mais intègre la préparation comme ingrédient à part entière (*tiramisu au chocolat*, 18 occurrences), comme dans le corpus italien. Un autre italianisme – *nutella* – peut participer à la CCP francisée du *tiramisu* (*tiramisu au nutella*, 9 occurrences), de manière analogue aux pratiques culinaires italiennes actuelles. Le *biscuit* mentionné par les définitions lexicographiques se spécialise en d'autres produits culturellement contraints, représentant des échanges entre cultures. En tête, on retrouve le *spéculoos* (avec ses variantes graphiques) belgo-néerlandais (*tiramisu au(x) spé(e)culo(o)s*, 26 occurrences) largement diffusé en France, suivi par les *macarons* franco-français (*tiramisu aux macarons*, 2 occurrences) et par les *cookies* des traditions britannique et étatsunienne (*tiramisu aux cookies*, 2 occurrences). Une autre vague veut le remplacement d'un ingrédient culturellement chargé comme le *café* par le *thé vert* (*tiramisu au thé vert*, 12

occurrences).

De façon transversale aux langues-cultures, on peut dire que les locuteurs français et italiens sont en train de stabiliser des instances qui appartiennent aux classes <fruit rouge> et <chocolat> dans les *tiramisù* / *tiramisu* : il s'agit bien d'une *Charge Interculturelle Partagée*. Malgré les variantes enregistrées en italien, il est évident que les locuteurs français essaient davantage d'altérer le référent et de franciser – ou plutôt de désitalianiser – le *tiramisu*, comme le montre le recours à toute sorte d'instance de la classe <biscuit> et au *thé vert*.

6. Conclusions pour lexicologues et lexicographes gourmands

Dans ce parcours autour de l'italianisme *tiramisu*, nous avons essayé d'identifier le moment de son accueil dans les dictionnaires français. Il est évident que le recensement d'attestations néologiques ne correspond pas à une officialisation immédiate dans les dictionnaires. L'attestation de *tiramisu* repérée en 1987, en français, par Marcella Giacomelli Deslex précède bien sa codification dictionnaire. Il reste pourtant à vérifier si la date de 1993 correspond au véritable premier enregistrement de l'italianisme dans les discours dictionnaires français. Certes, le décalage temporel souligne l'importance du travail mis en œuvre par des instances, comme l'a été l'*Observatoire* turinois, qui veillent, entre autres, à la créativité lexicale et aux les emprunts.

Par le recours aux primitifs sémantiques universels, nous avons essayé de montrer comment les lexicographes filtrent la CCP attachée au référent de l'emprunt et intègrent une CCP qui relève de leur vision du monde et de leur culture d'appartenance. D'où la persistance de traces de CCP dans leurs définitions qui subjectivisent le signifié, malgré tout effort. En effet, dès son entrée dans les dictionnaires français, le lemme *tiramisu* s'est fait non seulement porteur de la CCP de matrice italienne, mais aussi d'une toute nouvelle CCP francisée, et ce, directement dans l'explicitation de son signifié par les lexicographes. La généralisation de certaines parties du référent (*biscuit* à la place de *savoiaro*) en faisant recours au *para-référent* ou la quasi-absence d'une d'entre elles (*pan di Spagna*) en sont des exemples.

L'interrogation des deux corpus français et italien nous a permis de voir comment ces choix lexicographiques interagissent avec le processus de charge culturelle en cours dans les deux langues. D'une part, il semble que les locuteurs français et italiens soient en train d'ajouter simultanément une *Charge Interculturelle Partagée* aux *tiramisù* / *tiramisu* : les instances communes relevant des classes <fruit rouge> (notamment *fraise*) et <chocolat> nous en donnent une preuve. D'autre part, les locuteurs français s'efforcent d'enrichir *tiramisu* de référents culturellement chargés (*cookies*, *macarons*, *spéculoos*, *thé vert*) qui

pourraient affecter le signifié et les définitions lexicographiques françaises à venir. Il reviendra aux lexicologues et aux lexicographes gourmands de vérifier ce processus d'enrichissement sémantique par modification des parties du référent. Ils pourront compléter le chemin du retour de *tiramisu* – que nous venons juste d'esquisser – vers sa langue d'origine. Certes, il s'agira d'un travail complexe, et ce, pour diverses raisons : les intérêts commerciaux de l'industrie de l'agroalimentaire ; la vitesse croissante des échanges commerciaux ; les interactions par l'intermédiaire des médias, notamment du Web et de ses ressources ; la créativité culinaire ; etc. Peut-être, dans quelques décennies – ou moins, qui sait –, le lemme *tiramisù* sera balisé avec la marque « *italianisme aller-retour* » dans des dictionnaires italiens.

Références bibliographiques

- BOULANGER, J.-C., MALKOWSKA, A., 2008, « Itinéraires croisés des emprunts en alimentation : 'Les années Petit Robert' », in J. PRUVOST (éd.), *Dictionnaires et mots voyageurs. Les 40 ans du Petit Robert. De Paul Robert à Alain Rey*, Paris, Éditions des Silves, p. 103-136.
- DAUZAT, A., 1946 [1945], « Les mots d'emprunt dans l'argot français », in *Études de linguistique française*, Paris, D'Artrey, p. 262-305.
- DEROY, L., 1956, *L'emprunt linguistique*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres ».
- FUSCO, F., 2009, « Parole che migrano, parole che rimpatriano : il caso del prestito di ritorno », *Plurilinguismo*, n. 16, p. 137-151.
- GALISSON, R., 1989, « Préface », *Bulletin de l'Unité de Recherche Linguistique n. 4 Observation et enseignement/apprentissage du français contemporain*, n. 5, p. 3-4.
- GALISSON, R., 1991, *De la langue à la culture par les mots*, Paris, CLE International.
- GIACOMELLI DESLEX, M., 1989, « Le « fritalien » existe-t-il ? Emprunts néologiques à l'italien », *Bulletin de l'Unité de Recherche Linguistique n. 4. Observation et enseignement/apprentissage du français contemporain*, n. 5, p. 105-131.
- GILBERT, P., 1969, « Les archives du français contemporain », *Langue française*, n. 2, p. 56-72.
- KILGARRIFF, P. RYCHLY, P. SMRZ, D. TUGWELL, 2004, « The Sketch Engine », in G. WILLIAMS, S. VESSIER (éds), *Proceedings of the Eleventh EURALEX International Congress 2004*, n. 1, Lorient, Université de Bretagne Sud, p. 105-116.
- LÉON, P., 2011, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin.
- MARGARITO, M.G., 1989, « Quand les mots ne cachent plus leurs jeux », *Bulletin de l'Unité de Recherche Linguistique n. 4. Observation et enseignement/apprentissage du français contemporain*, n. 5, p. 19-52.
- MARGARITO, M.G., 1990, « Du jeu de mots 'hypertextuel' au nouveau moule sémantico-syntaxique », in M. T. RIJO DE FONSECA LINO (éd.), *Colóquio de lexicologia e lexicografia. Actas. 26 e 27 de junho de 1990*, Lisboa, INIC Universidade Nova de Lisboa, p. 48-59.
- MARGARITO, M.G., 1995, « Paris italianissimo ? Dénominations italiennes des Pages

- Jaunes : lexique, stéréotypes, image des autres », *Études de linguistique appliquée*, n. 97, p. 31-41.
- MARGARITO, M.G., 2008a, « Italianismes de la langue française dans les dictionnaires monolingues contemporains », in J. F. SABLAYROLLES (éd.), *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*, Paris, Champion, p. 179-198.
- MARGARITO, M.G., 2008b, « Une valise pour bien voyager... avec les italianismes du français », *Synergies Italie*, n. 4, p. 63-73.
- QUEMADA, B. (éd.), 1993, *Mots nouveaux contemporains 1. Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français*, Besançon/Paris, CNRS/Klincksieck.
- QUEMADA, B., 1994, « Postface », in *Trésor de la langue française*, 16, Paris, Gallimard, p. VII-IX.
- REY-DEBOVE, J., 1996, « Avant-propos », *Le Robert Quotidien*. Paris, Le Robert, p. VII-IX.
- SINCLAIR, J., 1991, *Corpus Concordance Collocation*, Oxford, Oxford University Press.
- WIERZBICKA, A., 1996, *Semantics : Primes and Universals*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Dictionnaires

Français

Le Robert

- BOULANGER, J.-C. (éd.), 1992, *Le Dictionnaire Québécois d'aujourd'hui*, Paris, Le Robert.
- DRIVAUD, M.-H., LAPORTE, L., 2009, *Le Robert Benjamin*, Paris, Le Robert.
- REY, A. (éd.), 1972, *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY, A. (éd.), 1985, *Le Grand Robert de la Langue Française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (9 volumes), Paris, Le Robert.
- REY, A. (éd.), 1991, *Le Robert Dictionnaire d'aujourd'hui*, Paris, Le Robert.
- REY, A. (éd.), 2001, *Le Grand Robert de la langue française* (6 volumes), Paris, Le Robert.
- REY, A. (éd.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert.
- REY, A., REY-DEBOVE, J. (éds), 1977, *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY, A., REY-DEBOVE, J. (éds), 1981, *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY, A., REY-DEBOVE, J. (éds), 1982, *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY, A., REY-DEBOVE, J. (éds), 1988, *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY-DEBOVE, J. (éd.), 1996, *Le Robert Quotidien*, Paris, Le Robert.
- REY-DEBOVE, J., REY, A. (éds), 1993, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- REY-DEBOVE, J., REY, A. (éds), 2010, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert.
- ROBERT, P. (éd.), 1953-1964, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (6 volumes), Paris, Le Robert.

Larousse

- DUBOIS, J. (éd.), 1975, *Larousse de la langue française – Lexis*, Paris, Larousse.
- DUBOIS, J. (éd.), 1979, *Larousse de la langue française – Lexis*, Paris, Larousse.
- DUBOIS, J. (éd.), 2009, *Le Lexis*, Paris, Larousse.
- GARNIER, Y., VINCIGUERRA, M., 2005, *Le Petit Larousse Grand Format*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éds), 1964, *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éds), 1966, *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éds), 1968, *Le Nouveau Petit Larousse*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éd.), 1969, *Le Nouveau Petit Larousse*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éds), 1975, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse.
- GILLON, E., HOLLIER-LAROUSSE, J., IBOS-AUGÉ, J., MOREAU, C., MOREAU, J.-L. (éds), 1976, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse.
- GUILBERT, L., LAGANE, R., NIOBEY, G. (éds), 1978, *Grand Larousse de la langue française* (7 volumes), Paris, Larousse.
- LEGRAIN, M., GARNIER, Y. (éds), 2001, *Le Petit Larousse Grand Format*, Paris, Larousse.
- LUCAS, G., MOREAU, C. (éds), 1981, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse.
- LUCAS, G., MOREAU, C., LABOURET, C. (éds), 1983, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse.
- Le Larousse en ligne*, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>> [Dernière consultation 20.11.2014].

Autres

- BLUM, C. (éd.), 2006, *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier.
- IMBS, P., QUEMADA, B. (éds), 1971-1994, *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS/Gallimard.

Italien

- BATTAGLIA, S. (éd.), 2004 [2000], *Grande Dizionario della Lingua italiana*, Torino, UTET.
- DE MAURO, T. (éd.), 2000a, *Il Dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia/Bruno Mondadori.
- DE MAURO, T. (éd.), 2000b, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, Torino, UTET.
- STAMMERJOHANN, M., ARCAINI, E., CARTAGO, G., GALETTO, P., HEINZ, M., MAYER, M., ROVERE, G., SEYMER, G. (éds), 2008, *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Firenze, Accademia della Crusca.

ZINGARELLI, N. (éd.), 2014, *Lo Zingarelli 2014*, Bologna, Zanichelli.
Vocabolario Treccani online, <<http://www.treccani.it/vocabolario/>> [dernière consultation 20.11.2014].

Références contextes d'occurrence FRANTEXT (version octobre 2014)

GARAT, A.-M., 1998, *Dans la pente du toit*, Paris, Seuil.
 GARAT, A.-M., 2010, *Pense à demain*, Arles, Actes Sud.
 GAVALDA, A., 2008, *La Consolante*, Paris, Le Dilettante.

Annexes

DICTIONNAIRE	SORTE	PARTIE	AUTRE	OÙ
<i>Il Dizionario della lingua italiana</i> (2000a), <i>Grande Dizionario italiano dell'uso</i> (2000b)	*dolce semifreddo*	*cacao* *mascarpone* *pan di Spagna* *uova* *zucchero*	//	//
<i>Grande Dizionario della lingua italiana</i> (2004)	*dolce al cucchiaio*	*biscotti savoiardi* *cacao* *caffè* *crema*	*fette di pan di Spagna* (PARTIE_biscotti savoiardi) *mascarpone* (PARTIE_crema)	//
<i>Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco</i> (2008)	*dolce semifreddo*	*cacao* *mascarpone* *pan di Spagna* *uova* *zucchero*	//	//
<i>Lo Zingarelli</i> (2014)	*dolce*	*caffè* *cioccolato in polvere* *mascarpone* *pan di Spagna* *zucchero*	*savoïardi* (PARTIE_pan di Spagna)	//
<i>Vocabolario Treccani online</i>	*dessert*	*cacao amaro* *caffè ristretto* *rum* *crema zabaione* *mascarpone* *savoïardi*	*cognac* (PARTIE_rum) *fettine di pan di Spagna* (PARTIE_savoïardi)	*prob. veneta*

Tableau 1. Analyse des définitions italiennes du lemme *tiramisù* d'après 4 primitifs sémantiques universaux (WIERZBICKA 1996).

	DICTIONNAIRE	SORTE	PARTIE	AUTRE	OÙ
Robert	<i>Le Nouveau Petit Robert</i> (1993, 2010)	*entremets*	*biscuit* *cacao* *café* *liqueur* *mascarpone* *œufs*	//	*italien* (SORTE) *it.* (marque provenance)
	<i>Le Grand Robert de la langue française</i> (2001)	*entremets*	*biscuit* *cacao* *café* *jaune d'œufs* *liqueur* *mascarpone*	*génoise* (PARTIE_biscuit)	*italien* (SORTE) *empr. à l'it.* + *Italie du Nord* (marques provenance)
	<i>Dictionnaire culturel en langue française</i> (2005)	*entremets*	*biscuit* *cacao* *café* *liqueur* *mascarpone* *œufs*	//	*ital. dial. du Nord* (marque provenance) *Italie du Nord* (marque thématique, <i>pâtisserie</i>)
Larousse	<i>Le Petit Larousse Grand Format</i> (2001, 2005)	*entremets*	*biscuits* *cacao* *café* *jaune d'œufs* *mascarpone*	//	*italienne* (marque thématique, <i>cuisine</i>), *ital.* (marque provenance)
	<i>Le Larousse en ligne</i>	*entremets*	*biscuits* *cacao* *café* *jaune d'œufs* *mascarpone*	//	*italienne* (marque thématique)
Littré	<i>Le Nouveau Littré</i> (2006)	*dessert*	*biscuits* *cacao* *café fort* *jaune d'œufs* *liqueur* *mascarpone*		*italien* (SORTE)

Tableau 2. Analyse des définitions françaises du lemme *tiramisu* d'après 4 primitifs sémantiques universaux (WIERZBICKA 1996).

Marie-Berthe Vittoz
Università degli Studi di Torino
marie.vittoz@unito.it

Un « défilé phraséologique » ou de la culture alimentaire partagée/non partagée, en italien et en français

« Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es »
(Jean-Anthelme Brillat-Savarin, 1864 :1)

« Pour accéder à la culture, quelle qu'elle soit, le meilleur truchement est le langage parce qu'il est à la fois véhicule, produit et producteur de toutes les cultures »
(Robert Galisson, 1991 : 159)

« Tout est culture, du vêtement au livre, de la nourriture à l'image, et la culture est partout, d'un bout à l'autre de l'échelle sociale »
(Roland Barthes, 1984 :113)

Préambule

Ces réflexions ne constituent nullement un article scientifique au sens académique du terme : nous avons choisi de « dérouler » un thème croisé qui s'appuie autant sur la langue que sur la culture comme une expérience que chacun peut faire dans son quotidien à condition de vivre entre deux langues, la sienne (langue source) et celle que l'on a acquise comme langue cible. Ainsi les très nombreuses années passées depuis 1978 à l'Université de Turin en compagnie de Maria Grazia, mise à part sa brève période à l'Université de Trieste, nous ont fait avancer ensemble sur le chemin des mots italiens et français. Toutefois l'essentiel reste à la fois dans l'échange et dans la particularité de nos parcours : chacune de nous a aimé être « chercheuse de mots » à sa façon.

C'est ainsi que s'impose aujourd'hui, en l'honneur de Maria Grazia, un défilé de formules figées, séquences reconnues par tout natif comme « culture partagée » et regroupées sous la dénomination de phraséologie. Pourquoi donc un défilé peu ordinaire, qui n'a rien à voir avec un défilé de mode vu par Roland Barthes, et qui se situe dans la culture alimentaire de nos deux pays ? La raison essentielle de ce choix est à rechercher dans ce qui constitue le patrimoine d'une culture, identifié

au travers de la langue et du discours, pour l'Italie et la France, deux pays qui mettent la gastronomie dans les premières places de leur patrimoine respectif.¹

Mais précisons d'abord que les mots de l'alimentation dans les deux langues et les locutions qui en sont issues reflètent profondément la différence de deux pays géographiquement voisins au point de poser l'hypothèse d'un patrimoine linguistico-culturel non partagé en italien et en français.

Ajoutons ensuite que ces éléments linguistico-culturels constituent, à travers une démarche didactique en FLE, des marqueurs culturels révélateurs de phénomènes linguistiques multiples, tout à fait stimulants pour nos apprenants, ce qui justifie pleinement une réflexion dans ce domaine.

Enfin, souhaitons que ce défilé saura susciter d'autres commentaires à des chercheurs passionnés de « phraséologie comparative » et d'interculturel : ils pourront se focaliser sur la traduction ou la médiation, terrain très fertile d'investigations.

Ce va-et-vient de l'italien au français et du français à l'italien nous fera découvrir ou confirmera les différences (et qui sait, quelques similitudes) de notre patrimoine. Souhaitons qu'il « éclaire notre lanterne ». En outre, il révélera peut-être, entre tradition et modernité, un ancrage dans une culture partagée et des ouvertures sur de nouvelles manières d'utiliser les mots de notre alimentation comme base phraséologique.

Du jeu de mots à l'idiomaticité

Tout commença par une passion pour le jeu de mots, non pas le jeu de mot littéraire, dont beaucoup d'auteurs ont fait un usage curieux, créatif, stimulant mais plutôt celui qui surgit dans les discours médiatiques, en particulier la presse écrite française de référence. C'est un parcours presque naturel dès lors qu'on s'éloigne de son pays d'origine et que l'on prend un recul immédiatement culturel. S'ajouta très vite la quête des néologismes pour participer au projet d'un Observatoire du français contemporain à l'Université de Turin sous l'impulsion

¹ La gastronomie française a été inscrite en 2010 au patrimoine culturel immatériel de l'humanité et précisément le repas gastronomique des Français (cf. site www.France.fr; www.unesco.org). Mais la gastronomie ne fonde pas, seule, une identité nationale. Tout récemment, en février 2015, au Salon international de la restauration, de l'hôtellerie et de l'alimentation (SIRHA), institué en 1989, l'Italie a remporté le prestigieux concours avec un titre de championne du monde. Il n'en reste pas moins que ces deux pays ont des traditions culinaires propres qui revendiquent leur patrimoine gastronomique comme un marqueur d'identité par excellence.

de Marcella Deslex dès 1979, quête commune menée avec Maria Grazia, tout aussi passionnée de mots, de discours et de dictionnaires, lieux et miroirs de la société. Notre « maître des mots » et de la culture partagée fut Robert Galisson² qui vint lancer ce projet de l'Observatoire à l'Université de Turin et reçut la *Laurea Honoris Causa* des mains du Président de notre Université en 2003, et dont la *Laudatio* fut justement prononcée par Maria Grazia. Un moment magique où se fondèrent les enseignements d'un professeur hors pair qui fut le pionnier de la « Didactologie des langues et des cultures », discipline qui réconcilie et réhabilite la culture partagée, expérientielle ou comportementale à côté de la culture savante dans l'enseignement, à l'intérieur même de chaque pays et de ses institutions, et à plus forte raison lorsque le non natif découvre une nouvelle langue dont il doit s'approprier la dimension culturelle, trop souvent stéréotypée, dans un contexte exolingue.

La découverte des mécanismes linguistiques et culturels sous-jacents, en œuvre dans les énoncés « ordinaires », difficilement transposables d'une langue à l'autre, et problématiques de plusieurs points de vue³ a développé notre intérêt pour la phraséologie « interculturelle »⁴.

Que de cheminements autour de ce domaine désormais très étudié, dont le balisage théorique a été répertorié mais qui a fort à dire à la traductologie. Même si, comme le souligne Mojca Pecman (2004), la phraséologie est considérée plus comme un domaine applicatif que comme un domaine de recherche fondamentale, les champs d'investigation entre les langues restant limités.

Il s'agit plutôt ici de centrer nos réflexions sur une approche plus culturelle, en quelque sorte comparative, plus orientée vers une pratique de partages de savoirs entre locuteurs de plusieurs langues⁵.

² « Dans notre discipline, l'influence de Robert Galisson a été générale parce que généreuse » affirme Christian Puren dans sa *Présentation* au numéro En hommage à Robert Galisson (« De la méthodologie à la didactologie. En Hommage à Robert Galisson », *Études de linguistique appliquée*, 3/2001. n. 123-124, p. 263-265, URL : www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-263.htm.

³ En effet les axes de recherche peuvent s'orienter au moins dans cinq directions : les types d'unités phraséologiques et leur structure, leur degré de généricité et de typicalité, leur insertion et leur traitement dans les outils lexicographiques, la dimension culturelle/interculturelle avec les transferts d'une langue à l'autre, et enfin la dimension didactique de leur apprentissage pour apprenants non-natifs.

⁴ Cf. notre article réalisé à quatre mains avec Françoise Rigat, « Les séquences savantes françaises et britanniques : une interculture partagée », *Synergies Royaume Uni et Irlande*, n. 5, p. 101-112.

⁵ La phraséologie est un ensemble de façons de dire, d'expressions, « modi di dire » propres à une langue. Elle suscite actuellement beaucoup d'intérêt dans les médias et des

Un corpus de la phraséologie basée sur la culture alimentaire italienne et française

Ce travail part de l'identification des mots de l'alimentation présents dans la phraséologie en italien et en français dans deux démarches distinctes et complémentaires. Ces mots surgissent des dictionnaires et ouvrages de référence⁶.

Toutefois ce repérage en langue n'aurait pas été suffisant pour pouvoir en confirmer l'utilisation en discours ; d'où l'exigence de faire intervenir des étudiants locuteurs natifs par le truchement de fiches d'observation relatives à la stabilité ou l'instabilité de la forme (figement/défigement avec variantes), aux déplacements sémantiques métaphoriques ou métonymiques, aux usages en discours, selon des paramètres sociolinguistiques. Les étudiants, selon leur langue maternelle, ont opéré toutes les vérifications indiquées tantôt pour le « défilé italien » tantôt pour le « défilé français », sans négliger la phase de passage vers l'autre langue à l'aide de deux dictionnaires bilingues cités. Il s'agit d'une recherche adaptée à des étudiants de niveau Master 1 ou Master 2, spécialistes en langues étrangères.

Il ressort de ces investigations, dont on n'entrevoit ici qu'une partie fort réduite, une série de données qui permettront de décoder les deux « défilés phraséologiques » :

- d'un point de vue strictement numérique, la première partie du « défilé italien » présente 78 séquences figées et 4 proverbes se rattachant à 47 entrées indiquant « ce qui se mange ». Nous avons retenu exclusivement ce qui est considéré comme comestible pour des Italiens.

Par contre le « défilé français » rend compte d'un nombre supérieur de séquences figées lexicalisées (une petite centaine) à partir de 51 mots de l'alimentation figurant comme entrées ;

- d'un point de vue des termes la gastronomie, si l'on considère avec Brillat-Savarin (p.42) que « la gastronomie est la connaissance raisonnée de tout ce qui

formes de vulgarisation diversifiées se sont développées ces dernières années en France, y compris une tendance à la phraséologie multilingue (cf. sites collaboratifs multilingues www.expressio.fr; ouvrages de vulgarisation, dictionnaires thématiques). Il est ici question de faire savoir comment les locuteurs des langues du monde disent autrement ces façons de dire très marquées culturellement.

⁶Ce qui signifie que le dépouillement manuel de plusieurs dictionnaires d'expressions, ou de séquences figées (désormais : SF) « modi di dire », a abouti à la constitution des deux « défilés phraséologiques » ci-dessous. Ce matériel phraséologique a été confronté également avec des textes de presse et mis sur fichiers manuels avec le concours de nos étudiants de FLE à l'Université de Turin.

a rapport à l'homme, en tant qu'il se nourrit », il apparaît que la répartition des aliments entre les deux défilés est loin d'être identique, ce qui souligne les différences culturelles.

Nous distinguerons ainsi parmi les entrées : les légumes et les fruits, les viandes, les poissons et les œufs, les assaisonnements et les préparations typiques de chaque culture.

D'un point de vue des équivalences des SF dans une perspective traductive, il apparaît clairement que la dimension alimentaire ne subsiste que rarement dans la langue cible, ce qui est confirmé par l'opacité sémantique de la presque totalité de ces SF. En effet le sémantisme global des séquences figées, qui ne correspond jamais à la somme des sens de ses éléments constitutifs, nous emporte dans des représentations éloignées de l'alimentation, à l'exception de quelques structures isomorphes dans les deux langues. Ce qui confirmerait que des cultures dites voisines sont plus distantes que le sens commun ne le voudrait.

Enfin, pour conclure cette liste de données d'un point de vue de la structure et de la typologie de ces séquences figées, on recense, au-delà de quelques proverbes (*gallina vecchia fa buon brodo* → *c'est dans des vieux pots qu'on fait les meilleures soupes*), des séquences verbales dont le verbe noyau reste générique aussi bien en français qu'en italien (*faire ses choux blancs, faire son beurre, avere la castagna*), des formes adverbiales (*a tutta birra*) et quelques collocations. Les séquences figées intensives méritent une place à part (*essere rosso come un peperone, liscio come l'olio, haut comme trois pommes*), car celles-ci sont facilement identifiées et décodées, puisqu'elles sont porteuses de culture « identitaire » (*rouge comme une cerise, une tomate, une écrevisse*).

Chaque défilé présente trois colonnes : dans la première figure l'entrée en italien, un substantif généralement, accompagné de la ou des SF qui ont été identifiées, la seconde colonne illustre la transposition ou traduction de la SF, tantôt elle-même une SF, tantôt une paraphrase explicative, enfin une troisième colonne contient quelques remarques sur les différences et similitudes des deux langues/cultures formulées par les étudiants natifs locuteurs de l'une ou l'autre langue.

Le « défilé phraséologique » italien /français et quelques considérations culturelles

<i>Acciuga</i> <input type="checkbox"/> <i>far l'acciuga in barile</i> <i>essere pigiati come acciughe</i>	<i>Être serré comme des sardines</i>	En Italie les sardines sont pressées dans des barils et couvertes de sel, devenant une spécialité gastronomique recherchée.
<i>Aglio</i> <input type="checkbox"/> <i>mangiare l'aglio</i>	<i>Ronger son frein</i>	Le goût désagréable de l'ail donne l'idée de difficulté.
<i>Anguilla</i> <input type="checkbox"/> <i>fare l'anguilla</i> <input type="checkbox"/> <i>prendere l'anguilla per la coda</i>	<i>Glisser comme une anguille</i> <i>Se tirer d'affaire</i>	La forme italienne « fare +n » est rendu par une forme linguistique simple comparative « comme... ». Résoudre une situation difficile en attrapant l'anguille par la queue avant qu'elle nous échappe.
<i>Arrosto</i> <input type="checkbox"/> <i>essere tutto fumo e niente arrosto</i>	<i>Faire plus de bruit que de besogne</i>	Le rôti correspond au terme besogne de l'expression française ; quand on n'en a pas, il nous reste seulement la fumée ou le bruit.
<i>Baccalà</i> <input type="checkbox"/> <i>non stare lì come un baccalà (aussi: salame)</i>	<i>Ne reste pas là planté comme une andouille</i>	L'andouille se substitue à la morue séchée, poisson très rigide.
<i>Birra</i> <input type="checkbox"/> <i>farci la birra</i> <input type="checkbox"/> <i>a tutta birra</i>	<i>C'est de la petite bière</i> <i>À vive/toute allure, à pleins tubes</i>	
<i>Broccoli</i> <input type="checkbox"/> <i>raccogliere broccoli</i>	<i>Faire courir des cancans sur quelqu'un</i>	L'expression, peu utilisée aujourd'hui, se réfère peut-être à la récolte de ces légumes, vue comme un moment de ragots.

<p><i>Brodo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>andare in brodo di giuggiole</i> <input type="checkbox"/> <i>lasciar bollire/cuocere qualcuno nel suo brodo</i> <input type="checkbox"/> <i>essere una brodaglia</i> <input type="checkbox"/> <i>gallina vecchia fa buon brodo</i> 	<p><i>Boire du petit lait, être aux anges</i> <i>Laisser cuire quelqu'un dans son jus</i> <i>Être de la lavasse/du jus de chaussettes/de l'eau de vaisselle</i> <i>C'est dans les vieux pots qu'on fait la meilleure soupe</i></p>	<p>Le liquide change, mais l'idée est toujours celle d'être fou de joie.</p> <p>L'italien est ici moins spécifique que le français. qui utilise des liquides non comestibles. Les vieux pots, ou les récipients, sont remplacés par le contenu, c'est-à-dire le bouillon d'une vieille poule.</p>
<p><i>Burro</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>essere tenero come il burro</i> 	<p><i>Être tendre comme du beurre</i></p>	
<p><i>Cacio</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>come il cacio sui maccheroni</i> 	<p><i>Tomber comme mars en carême, tomber à pic</i></p>	<p>Le « cacio » est un fromage régional très apprécié quand il est mangé avec des pâtes, en particulier avec les « maccheroni ».</p>
<p><i>Carne</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>mettere troppa carne al fuoco</i> <input type="checkbox"/> <i>non essere né carne né pesce</i> <input type="checkbox"/> <i>essere carne da macello</i> 	<p><i>Courir deux lièvres à la fois</i> <i>N'être ni chair ni poisson/ni lard ni cochon</i> <i>Être chair à canon</i></p>	<p>L'expression fait allusion à l'attention qu'on doit prêter à la viande tandis qu'elle cuit.</p>
<p><i>Castagna</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>togliere le castagne dal fuoco</i> <input type="checkbox"/> <i>avere la castagna</i> <input type="checkbox"/> <i>prendere in castagna</i> 	<p><i>Tirer les marrons du feu</i> <i>Mal prononcer (cf. cece)</i> <i>Prendre qqn sur le fait</i></p>	
<p><i>Cavolo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> <i>capitare/entrarci come i cavoli a merenda</i> <input type="checkbox"/> <i>farsi i cavoli propri</i> <input type="checkbox"/> <i>andare ad ingrassare i cavoli</i> 	<p><i>Arriver comme un cheveu sur la soupe</i> <i>Se mêler de ses oignons</i> <i>Manger les pissenlits par la racine</i></p>	<p>Les choux ne sont pas un aliment très agréable à manger pendant le goûter. Les choux deviennent les oignons en français. L'idée est de se trouver sous terre ; en italien on devient nourriture pour les choux, en français on</p>

		mange les racines des pissenlits.
<i>Cece</i> <input type="checkbox"/> <i>non tenere un cece in bocca</i>	<i>Ne pas savoir tenir sa langue</i>	Le pois chiche est très petit et, si on ne sait pas le tenir en bouche, par conséquent on ne sait tenir rien d'autre.
<i>Ciliegia</i> <input type="checkbox"/> <i>tutto il rosso non è ciliegia</i> <input type="checkbox"/> <i>una ciliegia tira l'altra</i>	<i>Tout ce qui brille n'est pas or</i> <i>L'appétit vient en mangeant</i>	L'expression se réfère à la couleur rouge de la cerise, tandis qu'en français on a l'or de l'objet qui brille. Plus on mange de cerises, plus on veut continuer à en manger.
<i>Cipolla</i> <input type="checkbox"/> <i>strofinarsi gli occhi con la cipolla</i> <input type="checkbox"/> <i>mangiare pane e cipolle</i>	<i>Feindre d'avoir du chagrin</i> <i>Faire ceinture/se serrer la ceinture</i>	L'oignon dégage une substance qui irrite les yeux et provoque des larmes involontaires. Le pain avec les oignons (avec les noix) est une façon de manger à l'ancienne .
<i>Fagiolo</i> <input type="checkbox"/> <i>cadere a fagiolo</i>	<i>Tomber à pic</i>	
<i>Farina</i> <input type="checkbox"/> <i>non essere farina del proprio sacco</i> <input type="checkbox"/> <i>la farina del diavolo va tutta in crusca</i>	<i>Ne pas être de son cru</i> <i>Bien mal acquis ne profite jamais</i>	L'appartenance est donnée par la métaphore du sac de farine. L'idée de la farine qui va mal rend la perte des biens financiers.
<i>Fava</i> <input type="checkbox"/> <i>prendere due piccioni con una fava</i> <input type="checkbox"/> <i>non valere una fava</i>	<i>Faire d'une pierre deux coups</i> <i>Ne pas valoir un sou</i>	Capturer deux pigeons avec une seule fève pour appât.
<i>Frittata</i> <input type="checkbox"/> <i>fare una frittata</i> <input type="checkbox"/> <i>rivoltare/rigirare la frittata</i>	<i>Faire une gaffe ; casser les œufs</i> <i>Changer les rôles</i>	Casser les œufs est plus proche de l'expression italienne que faire une omelette.

Fico <input type="checkbox"/> <i>non valere un fico secco</i> <input type="checkbox"/> <i>non importare un fico</i>	<i>Ne pas valoir un clou</i> <i>S'en fiche éperdument</i>	
Frutta <input type="checkbox"/> <i>arrivare alla frutta</i>	<i>Arriver tard ; arriver après la bataille</i>	Le fruit est normalement mangé à la fin du repas, après tous les autres plats.
Granchio <input type="checkbox"/> <i>avere il granchio alla scarsella</i>	<i>Être dur à la détente</i>	
Insalata <input type="checkbox"/> <i>mangiarsi qualcuno in insalata</i>	<i>Ne faire qu'une bouchée de quelqu'un</i>	Être supérieur à qqn
Lardo <input type="checkbox"/> <i>nuotare nel lardo</i>	<i>Rouler sur l'or</i>	Le lard est un aliment très gras et, autrefois, seulement les riches pouvaient en disposer, l'acheter et le manger. Il est devenu alors symbole de richesse.
Latte <input type="checkbox"/> <i>essere tutto latte e miele</i> <input type="checkbox"/> <i>far venire il latte alle ginocchia</i> <input type="checkbox"/> <i>piangere sul latte versato</i> <input type="checkbox"/> <i>latte di gallina</i>	<i>Être tout sucre tout miel</i> <i>Couper les bras à quelqu'un</i> <i>Récriminer contre quelqu'un/quelque chose</i> <i>Lait de poule</i>	Les expressions italiennes avec lait n'ont pas d'équivalents en français alors que le lait en français est porteur de culture alimentaire (pays d'élevage).
Limone <input type="checkbox"/> <i>spremere come un limone</i>	<i>Presser comme un citron</i>	
Noce <input type="checkbox"/> <i>essere quattro noci in un sacco</i>	<i>Être trois pelés et un tondu</i>	Le nombre est toujours quatre, tandis que les personnes sont remplacées par des noix, petites et occupant peu d'espace.
Olio <input type="checkbox"/> <i>liscio come l'olio</i> <input type="checkbox"/> <i>gettare/butare olio sul fuoco</i>	<i>Sans difficulté</i> <i>Verser de l'huile sur le feu</i>	

<i>Pappa</i> <input type="checkbox"/> <i>scodellare la pappa a qualcuno; dare la pappa fatta</i> <input type="checkbox"/> <i>essere pappa e ciccia</i>	<i>Mâcher le travail à quelqu'un</i> <i>Être cul et chemise</i>	La pappa est un aliment typique de la cuisine toscane à base de pain, farine et céréales cuit dans le bouillon
<i>Pasta</i> <input type="checkbox"/> <i>essere di buona pasta</i> <input type="checkbox"/> <i>avere le mani in pasta</i> <input type="checkbox"/> <i>essere della stessa pasta</i> <input type="checkbox"/> <i>essere di un'altra pasta</i>	<i>Être une bonne pâte</i> <i>Être dans le coup/bain</i> <i>Être de la même farine</i> <i>Être d'une autre espèce</i>	Quand on prépare les pâtes, on a les mains trempées dans le mélange des ingrédients.
<i>Patata</i> <input type="checkbox"/> <i>passare la patata bollente</i>	<i>Refiler la patate chaude</i>	
<i>Pepe</i> <input type="checkbox"/> <i>essere tutto pepe</i>	<i>Avoir de la verve</i>	
<i>Peperone</i> <input type="checkbox"/> <i>diventare rosso come un peperone</i>	<i>Rougir comme une tomate/un coquelicot/une pivoine</i>	
<i>Pesce</i> <input type="checkbox"/> <i>essere come un pesce fuor d'acqua</i> <input type="checkbox"/> <i>non sapere che pesci pigliare</i> <input type="checkbox"/> <i>prendersi a pesci in faccia</i> <input type="checkbox"/> <i>essere sano come un pesce</i> <input type="checkbox"/> <i>l'ospite è come il pesce, dopo tre giorni puzza</i>	<i>Ne pas être dans son élément</i> <i>Ne pas savoir sur quel pied danser</i> <i>Engueuler quelqu'un comme du poisson pourri</i> <i>Se porter comme un charme</i> <i>L'hôte et le poisson en trois jours sont poison</i>	L'élément du poisson est bien l'eau, la locution est plutôt transparente. L'indécision se traduit en italien sur lequel poisson choisir. Selon l'expression italienne, on bat quelqu'un sur le visage avec un poisson. Le poisson est considéré comme un symbole de bonne santé et de vigueur.
<i>Pisello</i> <input type="checkbox"/> <i>come un pisello nel baccello</i>	<i>Comme un poisson dans l'eau</i>	
<i>Pizza</i> <input type="checkbox"/> <i>che pizza</i>	<i>Quelle barbe !</i>	
<i>Pollo</i> <input type="checkbox"/> <i>spennare come un pollo</i>	<i>Flamber/plumer comme un poulet</i>	
<i>Prezzemolo</i> <input type="checkbox"/> <i>essere come il</i>	<i>Être partout</i>	Le persil est largement

<i>prezzemolo</i>		utilisé dans la cuisine italienne, il s'agit d'un persil plat (alors que le persil français est frisé) qui donne de la saveur aux plats les plus simples et essentiels.
<i>Rapa</i> <input type="checkbox"/> <i>cavare sangue da una rapa</i>	<i>Demander l'impossible</i>	Il est impossible d'extraire du sang d'une rave, même si son jus est très rouge.
<i>Ricotta</i> <input type="checkbox"/> <i>essere fatto di ricotta</i>	<i>Etre une chiffre molle</i>	La ricotta est un produit italien typique à base de petit lait d'où la consistance
<i>Salame</i> <input type="checkbox"/> <i>rimanere come un salame</i>	<i>Rester comme une andouille</i>	
<i>Sale</i> <input type="checkbox"/> <i>avere poco sale in zucca</i>	<i>Manquer d'un grain de sel</i>	La citrouille est un symbole commun de la tête humaine; le sel a toujours été symbole d'intelligence et subtilité, comme dans l'expression latine cum grano salis (avec un grain de sel, avec un peu d'esprit).
<i>Torta</i> <input type="checkbox"/> <i>spartirsi la torta</i>	<i>Se partager le gâteau</i>	
<i>Uovo</i> <input type="checkbox"/> <i>cercare il pelo nell'uovo</i> <input type="checkbox"/> <i>gallina dalle uova d'oro</i> <input type="checkbox"/> <i>meglio un uovo oggi che una gallina domani</i> <input type="checkbox"/> <i>rompere le uova nel paniere</i> <input type="checkbox"/> <i>liscio come l'uovo</i> <input type="checkbox"/> <i>facile come bere un uovo</i>	<i>Chercher la petite bête</i> <i>Poule aux œufs d'or</i> <i>Il vaut mieux tenir que courir, un tien vaut mieux que deux tu l'auras</i> <i>Casser la baraque à/de quelqu'un</i>	Trouver un poil à l'intérieur d'un œuf qu'on doit manger est pratiquement impossible. Ce qui vaut mieux, en Italie, c'est de se contenter d'un œuf plutôt que d'exiger toute la poule. Casser les œufs est sûrement compromettant.
<i>Zucca</i> <input type="checkbox"/> <i>avere la zucca vuota</i>	<i>Être une tête de linotte</i>	La citrouille est

		notamment le nom populaire de la tête.
<i>Zuppa</i> <input type="checkbox"/> <i>essere la solita zuppa</i> <input type="checkbox"/> <i>se non è zuppa, è pan bagnato</i>	<i>Être la même histoire/chose</i> <i>C'est bonnet blanc et blanc bonnet/c'est du pareil au même</i>	Si on mange toujours la même soupe, on finit par s'ennuyer. Le pain trempé dans la soupe est, en effet, la même chose qu'une soupe.

L'ensemble des entrées en italien s'articule de façon assez équilibrée entre le poisson (*pesce, acciuga, baccala, granchio*), la viande et charcuterie (*arrosto, lardo, pollo, salame*), les produits laitiers (*cacio, latte, ricotta*), les assaisonnements (*olio, burro, sale, pepe*), les oeufs (*uovo, frittata*), les légumes (*cece, castagne, cavolo, cipolla, fagiolo, fava, patata, peperone, prezzemolo, rapa e zucca*), les fruits (*frutta, ciliegia, fico, noce, limone*) et enfin des produits culturels de référence comme *brodo, pasta (farina), torta, zuppa*. Le pain (*pane*) a été laissé à part car il a une fonction liée à la tradition judéo-chrétienne bien que dans les deux langues il ne renvoie pas aux mêmes référents et que rarement la phraséologie soit transparente. Par exemple, en italien le pain/il *pane* se retrouve sous une de ses formes, la *pagnotta* et on aura « *guadagnarsi la pagnotta* » que le français transpose avec « *gagner son beefsteak* », ou bien « *rendere pane per focaccia* » qui se transpose en terme d'argent « *rendre à quelqu'un la monnaie de sa pièce* » tandis que « *pane al pane e vino al vino* » devient « *appeler un chat un chat* ». Ces quelques exemples sur un aliment essentiel commun à deux cultures proches démontrent la centralité du pain pour la culture italienne dans des contextes d'emploi divers alors qu'en français cet aliment dans son usage phraséologique reste transparent « *long comme un jour sans pain* ».

Ce tour d'horizon met en exergue les mets représentatifs de la cuisine italienne, très méditerranéenne, une cuisine à base de poissons, à base de légumes dits pauvres qui se conservent, avec quelques fruits du sud, en deux mots une cuisine traditionnelle qui est chevillée au corps de tout Italien. Quelques mots sont plus productifs que d'autres comme par exemple « *l'uovo* » ou bien « *il brodo* » qui décline un nombre de SF sans équivalents directs et comparables en français, sauf lorsque « *il brodo* » devient « *bonne soupe* ».

C'est ainsi qu'il n'apparaît pas de phraséologie récente dans ce patrimoine ancien utilisé par les locuteurs d'aujourd'hui, indépendamment des modes alimentaires portées par la mondialisation, comme certains plats typiques : le

kebab turc ou égyptien, la pizza italienne, le sushi japonais, le hamburger américain etc., mais qui ne constituent pas de phraséologie.

Examinons maintenant le « défilé phraséologique » français, caractérisé par d'autres mots, d'autres mets qui constituent tout un autre programme culturel gastronomique.

Le « défilé phraséologique » français/italien et quelques notes culturelles

Artichaut <input type="checkbox"/> avoir un cœur d'artichaut	<i>Essere un farfallone</i>	L'italien fait allusion aux papillons qui volent de fleur en fleur, comme un tombeur de femmes passe d'une fiancée à l'autre.
Asperge <input type="checkbox"/> être une asperge	<i>Essere uno spilungone</i>	
Beurre <input type="checkbox"/> compter pour du beurre <input type="checkbox"/> vouloir le beurre et l'argent du beurre <input type="checkbox"/> faire son beurre <input type="checkbox"/> tomber dans le beurre <input type="checkbox"/> mettre du beurre dans les épinards <input type="checkbox"/> beurré comme un p'tit Lu	<i>Contare come il due di briscola</i> <i>Volere la botte piena e la moglie ubriaca</i> <i>Farsi gli affari propri</i> <i>Appendere il cappello al chiodo</i> <i>Ubriaco fradicio</i>	Dans ce jeu de cartes, le deux compte pour peu de points. Vouloir que sa femme soit ivre, mais vouloir quand même sauvegarder son vin.
Bouillie <input type="checkbox"/> de la bouillie pour les chats	<i>É un testo confuso</i>	
Bouillon <input type="checkbox"/> un bouillon d'onze heures	<i>Fare del male</i>	Donner le bouillon signifiait empoisonner
Café <input type="checkbox"/> c'est fort de café	<i>È esagerato</i>	

<i>Carotte</i> <input type="checkbox"/> jouer la carotte <input type="checkbox"/> la carotte ou le bâton <input type="checkbox"/> les carottes sont cuites <input type="checkbox"/> tirer une carotte à quelqu'un (vx) <input type="checkbox"/> marcher à la carotte	<i>Giocare abbottonato</i> <i>Il bastone e la carota</i> <i>È la fine</i> <i>Spillare quattrini a qualcuno</i> <i>giocare abbottonato</i>	Se boutonner se traduit ici par le fait d'être réservé dans le jeu.
<i>Cerise</i> <input type="checkbox"/> avoir la cerise (aussi : la guigne) <input type="checkbox"/> la cerise sur le gâteau <input type="checkbox"/> rouge comme une cerise	<i>Essere iellato</i> <i>La ciliegina sulla torta</i>	
<i>Champignon</i> <input type="checkbox"/> pousser comme un champignon (aussi : comme une échalote)	<i>Crescere come funghi</i>	
<i>Châtaigne</i> <input type="checkbox"/> filer/flanquer une châtaigne à quelqu'un	<i>Assestare un pugno a qualcuno</i>	
<i>Chou</i> <input type="checkbox"/> faire chou blanc <input type="checkbox"/> faire ses choux gras de quelque chose <input type="checkbox"/> aller planter ses choux <input type="checkbox"/> avoir des oreilles en feuilles de chou <input type="checkbox"/> entrer/rentre dans le chou à/de quelqu'un <input type="checkbox"/> envoyer quelqu'un planter ses choux <input type="checkbox"/> être bête comme (un) chou <input type="checkbox"/> être (un) chou <input type="checkbox"/> être dans les choux <input type="checkbox"/> ménager la chèvre et le chou <input type="checkbox"/> une feuille de chou	<i>Fare cilecca/fiasco</i> <i>Trarre laut profitti da qualcosa</i> <i>Andare in pensione</i> <i>Avere le orecchie a sventola</i> <i>Malmenare qualcuno, dirne/cantarne quattro a qualcuno</i> <i>Mandare qualcuno a quel paese</i> <i>Essere una testa di cavolo (di persona), essere facilissimo (di cosa)</i> <i>Essere carino, essere un tesoro</i> <i>Terminare tra gli ultimi in classifica, essere bocciato</i> <i>Salvare capra e cavoli</i> <i>Un pessimo giornale</i>	L'italien est moins précis que le français, et invite seulement à aller dans une ville générique plutôt qu'une action précise. Chou pourrait être un diminutif de chouette. Le chou est un légume traditionnel qui entre dans des plats gastronomiques régionaux comme La potée, la choucroute
<i>Choucroute</i> <input type="checkbox"/> pédaler dans la choucroute	<i>Essere inefficiente</i>	

Citron <input type="checkbox"/> <i>presser quelqu'un comme un citron</i> <input type="checkbox"/> <i>se presser le citron</i>	<i>Spremere qualcuno come un limone</i> <i>Spremersi le meningi</i>	Le citron est, tel que la citrouille en italien, un symbole de la tête humaine.
Citrouille <input type="checkbox"/> <i>avoir la tête comme une citrouille</i> <input type="checkbox"/> <i>ne rien avoir dans la citrouille</i>	<i>Avere la testa come un pallone</i> <i>Non avere sale in zucca</i>	Voir l'italien <i>Zucca</i> .
Coing <input type="checkbox"/> <i>être bourré comme un coing</i>	<i>Essere pieno come un uovo</i>	être bourré, être ivre se dit aussi être rond d'où le fruit
Cornichon <input type="checkbox"/> <i>être un cornichon</i>	<i>Essere uno sciocco</i>	
Courge <input type="checkbox"/> <i>être une courge</i>	<i>Essere una testa di rapa</i>	Cf. l'italien <i>zucca</i>
Crème <input type="checkbox"/> <i>c'est la crème de la crème</i> <input type="checkbox"/> <i>une tarte à la crème</i>	<i>Essere il meglio</i> <i>Un luogo comune, un argomento trito e ritrito</i>	
Eau <input type="checkbox"/> <i>mettre de l'eau dans son vin</i>	<i>Venire a più miti consigli</i>	
Épinard <input type="checkbox"/> <i>mettre du beurre dans les épinards</i>	<i>Rendere la vita più facile, migliorare le proprie condizioni</i>	Le beurre est un élément clé de la cuisine française : il symbolise le bien-être, l'argent.
Figue <input type="checkbox"/> <i>un regard/sourire mi-figue mi-raisin</i> <input type="checkbox"/> <i>faire la figue à quelqu'un</i>	<i>Uno sguardo/sorriso ambiguo</i> <i>Fare uno sberleffo a qualcuno</i>	
Fraise <input type="checkbox"/> <i>ramener sa fraise</i> <input type="checkbox"/> <i>sucrer les fraises</i> <input type="checkbox"/> <i>aller aux fraises</i>	<i>Fare lo smargiasso</i> <i>Avere la tremarella , essere rimbambito</i> <i>Andare in camporella</i>	
Fromage <input type="checkbox"/> <i>faire de qqchse un fromage</i>	<i>Farla lunga</i>	
Gâteau <input type="checkbox"/> <i>papa/maman gâteau</i>	<i>Papà/mamma chioccia</i>	

<input type="checkbox"/> <i>se partager le gâteau</i>	<i>Spartirsi la torta</i>	
<i>Grain</i> <input type="checkbox"/> <i>veiller au grain</i> <input type="checkbox"/> <i>donner/avoir du grain à moudre</i>	<i>Stare all'erta</i> <i>Dare del filo da torcere</i>	
<i>Haricot</i> <input type="checkbox"/> <i>c'est la fin des haricots</i> <input type="checkbox"/> <i>courir sur le haricot</i> <input type="checkbox"/> <i>travailler pour des haricots</i>	<i>Tutto va a monte, è finita</i> <i>Rompere le scatole</i> <i>Lavorare per la gloria</i>	
<i>Huile</i> <input type="checkbox"/> <i>jeter de l'huile sur le feu</i> <input type="checkbox"/> <i>être une huile</i> <input type="checkbox"/> <i>huile de coude, de bras</i>	<i>Gettare olio/benzina sul fuoco</i> <i>Essere una persona di potere</i> <i>Olio di gomito</i>	
<i>Lait</i> <input type="checkbox"/> <i>boire du petit lait</i> <input type="checkbox"/> <i>Etre soupe au lait</i> <input type="checkbox"/> <i>Monter comme une soupe au lait</i>	<i>Andare in brodo di giuggiole</i> <i>Accendersi come un fiammifero</i> <i>Andare su tutte le furie</i>	Voir l'italien <i>Brodo</i> .
<i>Lard</i> <input type="checkbox"/> <i>ne pas savoir si c'est du lard ou du cochon</i>	<i>Non sapere che pesci pigliare</i>	
<i>Marron</i> <input type="checkbox"/> <i>donner un marron (aussi : une châtaigne) à quelqu'un</i> <input type="checkbox"/> <i>être marron</i> <input type="checkbox"/> <i>faire marron quelqu'un</i> <input type="checkbox"/> <i>tirer les marrons du feu</i> <input type="checkbox"/> <i>un avocat (aussi : médecin) marron</i>	<i>Dare un pugno a qualcuno</i> <i>Rimanere a bocca asciutta</i> <i>Buggerare qualcuno</i> <i>Cavare le castagne dal fuoco</i> <i>Un avvocato/medico non autorizzato, abusivo</i>	Marron était aussi un synonyme de sauvage, et lorsqu'un esclave s'enfuyait et devenait libre, on disait qu'il était marron. Allusion à la fable de La Fontaine (Le singe et le chat) pour tirer les marrons du feu
<i>Mayonnaise</i> <input type="checkbox"/> <i>Faire monter la mayonnaise</i>	<i>Esagerare, dare troppa importanza</i>	
<i>Miel</i> <input type="checkbox"/> <i>faire son miel de qqch</i>	<i>Trarre profitto (da qqc)</i>	Expression très utilisée aujourd'hui dans la presse.

<i>Navet</i> <input type="checkbox"/> être un navet	<i>Essere una pizza, essere noioso (di film)</i>	
<i>Noix</i> <input type="checkbox"/> une noix de beurre	<i>Una noce di burro</i>	
<i>Œuf</i> <input type="checkbox"/> tuer la poule aux œufs d'or	<i>Uccidere la gallina dalle uova d'oro</i>	
<i>Oignon</i> <input type="checkbox"/> être en rang d'oignons <input type="checkbox"/> aux petits oignons <input type="checkbox"/> être couvert/vêtu comme un oignon <input type="checkbox"/> s'occuper de ses oignons	<i>Stare in fila</i> <i>Coi fiocchi</i> <i>Essere vestito a cipolla/strati</i> <i>Farsi i fatti propri</i>	Le baron d'Oignon assignait les places des seigneurs en fonction de leur rang.
<i>Orange</i> <input type="checkbox"/> apporter des oranges à quelqu'un <input type="checkbox"/> avoir un peau d'orange	<i>Portare le arance a qualcuno (in prigione)</i> <i>Avere la pelle a buccia d'arancia</i>	
<i>Patate</i> <input type="checkbox"/> avoir la patate <input type="checkbox"/> en avoir gros sur la patate (aussi : sur la pomme) <input type="checkbox"/> se refiler la patate chaude	<i>Essere in forma</i> <i>Non mandarla giù</i> <i>Passare ad altri la patata bollente</i>	On dit aussi avoir la frite. L'idée reste celle de quelque chose de gros qu'on n'arrive pas à digérer ni à accepter. Calque de l'anglais (en it./fr)
<i>Pâte</i> <input type="checkbox"/> être/vivre comme un coq en pâte <input type="checkbox"/> mettre la main à la pâte <input type="checkbox"/> être une bonne pâte	<i>Vivere come un pascià</i> <i>Mettere le mani in pasta</i> <i>Essere di buona pasta</i>	Le terme en pâte est vu ici comme quelque chose de douillet ou confortable, on dit aussi mener une vie de pacha. Le terme pacha transmet l'idée de richesse, de faste.
<i>Pêche</i> <input type="checkbox"/> avoir/tenir la pêche <input type="checkbox"/> avoir une peau de pêche <input type="checkbox"/> donner une pêche à quelqu'un	<i>Essere di buonumore, essere in forma</i> <i>Avere la pelle vellutata, avere una pelle di pesca</i> <i>Dare una sberla a qualcuno</i>	
<i>Pois</i> <input type="checkbox"/> rendre pois pour fève (vx)	<i>Rendere pane per focaccia</i>	Dans les deux expressions on trouve deux aliments

<input type="checkbox"/> <i>une purée de pois</i> <input type="checkbox"/> <i>avoir un pois chiche dans la tête</i>	<i>Una nebbia fitta</i> <i>Essere stupido</i>	proches : pois et fève en français, pain et fougasse en italien. Un brouillard très épais et très dense.
<i>Poireau</i> <input type="checkbox"/> <i>faire le poireau</i> <input type="checkbox"/> <i>rester planté comme un poireau</i>	<i>Aspettare a lungo</i>	On utilise aussi faire le planton
<i>Poire</i> <input type="checkbox"/> <i>couper la poire en deux</i> <input type="checkbox"/> <i>entre la poire et le fromage</i> <input type="checkbox"/> <i>garder une poire pour la soif</i> <input type="checkbox"/> <i>la poire est mûre</i> <input type="checkbox"/> <i>se fendre la poire (aussi : la pêche)</i> <input type="checkbox"/> <i>se payer la poire (aussi : la pomme) de quelqu'un</i> <input type="checkbox"/> <i>se sucer la poire (aussi : la pomme)</i> <input type="checkbox"/> <i>avaler des poires d'angoisse</i>	<i>Venire a un compromesso</i> <i>A fine pranzo</i> <i>Mettere qualcosa da parte per i momenti di bisogno</i> <i>È il momento buono</i> <i>Ridere</i> <i>Prendersi gioco di qualcuno</i> <i>Sbaciucchiarsi</i> <i>Vivere situazioni spiacevolissime</i>	Le compromis est exprimé à travers l'idée de diviser la poire en deux parts identiques. En France, on mange du fromage aussi bien que des fruits à la fin du repas, tandis qu'en Italie le fromage est servi ou pas, selon les régions. La poire est métaphoriquement la tête
<i>Pomme</i> <input type="checkbox"/> <i>tomber dans les pommes</i> <input type="checkbox"/> <i>la pomme d'Adam</i> <input type="checkbox"/> <i>la pomme de discorde</i> <input type="checkbox"/> <i>être haut comme trois pommes</i>	<i>Svenire</i> <i>Il pomo d'Adamo</i> <i>Il pomo della discordia</i> <i>Essere alto come un soldo di cacio</i>	En italien, pas de phraséologie correspondante les pommes comme le « soldo di cacio » (un fromage de taille réduite) sont peu hautes.
<i>Prune</i> <input type="checkbox"/> <i>pour des prunes</i> <input type="checkbox"/> <i>secouer les prunes (aussi : le cocotier)</i>	<i>Per nulla</i> <i>Disfarsi degli elementi più improduttivi</i>	Les prunes sont des fruits de peu de valeur. On les donnait à manger aux animaux
<i>Radis</i> <input type="checkbox"/> <i>ne pas avoir un radis</i>	<i>Essere senza il becco di un quattrino</i>	
<i>Salade</i> <input type="checkbox"/> <i>raconter des salades</i> <input type="checkbox"/> <i>vendre sa salade</i>	<i>Raccontare frottole</i>	Un mensonge, comme une salade, est l'assemblage

		d'éléments différents ; en Italie, la « frottola » est un genre de musique à plusieurs voix, et cela donne l'idée de multiplicité.
<i>Sauce</i> <input type="checkbox"/> la sauce fait passer le poisson	<i>l'accessorio vale più dell'essenziale</i>	
<i>Sel</i> <input type="checkbox"/> mettre son grain de sel	<i>Dire la propria</i>	<i>Cum grano salis</i> ; voir l'italien <i>Zucca</i> .
<i>Soupe</i> <input type="checkbox"/> arriver/venir comme un cheveu sur la soupe <input type="checkbox"/> trempé comme une soupe <input type="checkbox"/> cracher dans la soupe <input type="checkbox"/> par ici la bonne soupe !	<i>Entrarci come i cavoli a merenda</i> <i>Completamente bagnato</i> <i>Sputare nel piatto in cui si mangia</i> <i>A noi i soldi!</i>	Voir l'italien <i>Cavolo</i> .
<i>Tomate</i> <input type="checkbox"/> être rouge comme une tomate	<i>Arrossire come un peperone</i>	
<i>Vin</i> <input type="checkbox"/> mettre de l'eau dans son vin	<i>Venire a più miti consigli</i>	

L'ensemble des entrées de ce « défilé phraséologique » français s'articule de façon complètement différente tant dans la variété des aliments que dans leur répartition. Notons tout d'abord la quantité de légumes, plus de dix-sept entrées parmi les légumes verts (*asperge, épinards, salade*), les légumes traditionnels et pauvres (*pomme de terre, rave, citrouille*), auxquels s'ajoutent des fruits de toutes sortes, plus traditionnels (*pomme, poire, coing*), plus délicats et saisonniers (*fraise, pêche, orange, cerise*). Bien peu d'aliments protéinés si ce n'est le *lard*, le *poisson* et les *œufs* dominent ce panorama alimentaire. Un petit espace pour les produits laitiers comme *lait, fromage* et *crème* tandis que les assaisonnements (*beurre, huile, sauce, sel, mayonnaise*) confirment leur spécificité culturelle. Parmi les plats ou préparations typiques on retrouve la *soupe* et le *bouillon* qui se croisent avec les mots italiens (*brodo* et *zuppa*), la *pâte*, la *tarte* et deux boissons (*eau, vin*). À propos de soupe, aliment de base du diner du soir à la campagne (appelé jadis le *souper*), on notera que son usage dans la phraséologie en français subsiste comme marqueur culturel historique.

Ce défilé nous introduit dans une culture de l'alimentation déclinée

différemment, non plus comme la caractérisation d'une alimentation du type « *dieta mediterranea* » comme un tout, mais plutôt représentative d'une variété de mets à partir d'un étal de marché, avec des assaisonnements spécifiques et des produits phares de l'alimentation ; il en ressort un panorama d'aliments en usage, plus variés, plus riches, porteurs d'une identité nationale, par exemple avec la marque déposée *LU*. La francité s'oppose ici à l'italianité fractionnée, composée de territoires et de traditions où Nord et Sud tendent à s'opposer et à se recomposer.

Lorsque l'on observe le croisement des deux langues et cultures à travers des mots ayant valeur de marqueurs, comme le *beurre* en français, dont le périmètre sémantique va jusqu'à la valeur monétaire, la richesse, auquel pourrait correspondre le « *lardo* » avec cette même valeur « *nuotare nel lardo* » pour « *rouler sur l'or* », on ouvre des passerelles en remarquant des matrices culturelles proches.

Aller d'une langue à l'autre, comme le dit le philosophe Heinz Wismann (*Penser entre les langues*, 2012) est à la fois un arrachement et un enrichissement : certaines différences sont infranchissables mais la singularité de la langue ouvre une fenêtre sur le monde, sur le monde de l'autre.

Au terme de ces quelques investigations ciblées sur un espace culturel équivalent et comparable, celui de l'alimentation en italien et en français, nous avons recherché de part et d'autre le différent dans l'analogie et l'analogie dans le différent. Ainsi, à travers des mots, se sont matérialisés les contacts des deux cultures, cultures qui dans l'alimentation sont déjà métissées, de quelque manière mondialisées.

En hommage à Maria Grazia qui, comme Présidente de la SUSSLF, a célébré à Rome le cinquantenaire de notre société au Palais *Farnese* ce 5 février dernier, il me plaît de reprendre quelques lignes du texte composé par Michel Butor, lu au cours de cet événement qui fera date. L'écrivain et poète célèbre l'Italie et sa culture dans laquelle la France se cherche indéfiniment ...

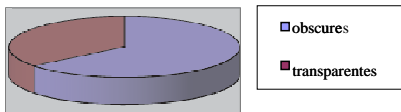
Italie, tu es notre perpétuelle inconnue. Jamais nous n'aurons pu jouir de toutes tes cités, de toutes tes ruines, de toutes tes vignes et de toutes tes inventions. Notre Nord a besoin de ton Sud, et la rose des vents tourne sur nos frontières, dans un modèle de mondialisation heureuse. Merci de nous permettre de nous regarder dans tes yeux, de nous apprendre à lire dans la superposition de nos langues/.../ Michel BUTOR, texte composé à l'occasion des 50 ans de la SUSLLF-05.02.2015

Annexes

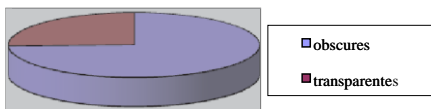
Quelques chiffres sur les données analysées.

Décodage des SF

- en italien : 45 sur 70

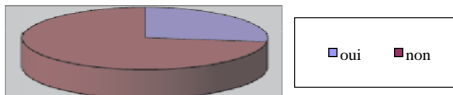


- en français : 73 sur 98

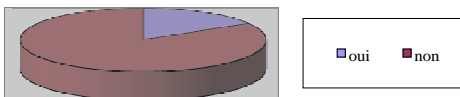


Correspondance entre aliments

-en italien : 19 sur 74



- en français : 16 sur 100



Bibliographie

- BOCH, R., 2007, *Il Boch. Dizionario francese-italiano/italiano-francese*, Bologne-Paris, Zanichelli – Le Robert.
- BOCH, R., 2014, *Il Boch. Dizionario francese-italiano/italiano-francese*, 6° edizione, Bologna, Zanichelli.
- DIF *Dizionario francese italiano- italiano francese*, Torino, Paravia, 2008.
- ÉTIENNE, F., 1991, *Dizionario dei modi di dire francese-italiano italiano-francese*, Milano, Hoepli.
- PECMAN, M., 2005, « De la phraséologie à la traductologie proactive : essai de synthèse des fondements théoriques sous-tendant la recherche en phraséologie », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Volume 50, n. 4, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/019853ar>
- REY, A., CHANTREAU, S., 2006, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Les Usuels du Robert, Paris, Le Robert.
- WISMANN, H., 2012, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel.

*Paysage encensé,
paysage pratiqué,
paysage remémoré*

Lorenzo Devilla
Università degli Studi di Sassari
ldevilla@uniss.it

Le rôle de la gastronomie dans la représentation de l'identité régionale sarde : aspects de la communication touristique

Introduction

Le lien étroit entre territoire, nourriture et gastronomie se trouve résumé dans l'un des plus célèbres aphorismes de Brillat-Savarin (1842) : « Dis-moi ce que tu manges je te dirai qui tu es » (BARRÈRE, BONNARD, CHOSSAT 2014 : 7). En effet, on ne « mange » pas de la même façon en Angleterre et en France, au Japon et en Chine. Ainsi, l'alimentation, véritable « marqueur social et culturel » (*ibid.*), fait partie intégrante de la pratique touristique, de la découverte de l'autre et de l'ailleurs. Dans la construction de l'image d'une destination, la dimension gourmande constitue un élément important d'identification des lieux, de projections symboliques en termes d'expériences à vivre (SCHEFFER, PIRIOU 2009).

Dans cet article, nous nous proposons ainsi d'analyser le cas particulier d'une région fortement connotée d'un point de vue culturel, linguistique et identitaire, telle est la Sardaigne dans le contexte méditerranéen. Le but de cette contribution est de s'interroger sur la place du patrimoine gastronomique original de cette île, souvent lié à des savoirs et à des traditions très anciens, dans le discours touristique. Comment devient-il un élément d'attraction touristique ? De ce point de vue, une attention particulière sera accordée aux produits en langue régionale. De par leur sonorité « exotique » et les références à une « authenticité » relevant du rapport direct avec le territoire, le « terroir », ceux-ci deviennent en effet de véritables éléments évocateurs et accrocheurs pour le touriste.

Nous allons donc mener une analyse linguistique, selon une approche qualitative, dans un premier temps sur les guides touristiques français et italiens sur la Sardaigne, où les spécialités sardes sont présentées comme des marqueurs de l'identité de cette région. Dans un second temps, nous nous pencherons sur les sites web touristiques institutionnels de certaines localités sardes. En effet, puisque les instances institutionnelles du tourisme sont appelées à dessiner le portrait de leur territoire pour accueillir les visiteurs (CELOTTI 2011), nous verrons quelle est la place accordée par les sites touristiques institutionnels sardes à la gastronomie, au « gastrolingo », pour emprunter les termes de Graham Dann

(1996 : 237), dans la formation de l'image de la destination. On sait que les cultures culinaires et alimentaires constituent des ressources « patrimoniales » valorisables sur un plan touristique en raison de leur charge identitaire (SCHEFFER, PIRIOU 2009). Qu'en est-il dans la promotion touristique de la Sardaigne ? Comment cette diversité linguistique et culturelle est-elle mobilisée et valorisée ?

Corpus

Les guides sont de véritables « invitations au voyage » (KERBRAT-ORECCHIONI 2004). Ils contribuent à la construction de l'image d'une localité (CALVI 2010) et jouent un rôle important dans la valorisation des destinations (RAGONESE 2010). La dimension gastronomique est constitutive du genre *guide de voyage* dans la mesure où se nourrir représente une des nécessités du voyage (CSERGO 2011). Ce n'est toutefois qu'à partir des années 1920 que l'information « gastronomique » commence à faire l'objet d'un traitement semblable à celui que l'on connaît aujourd'hui : des pages entières, au début de chaque volume, sont consacrées aux « Spécialités gastronomiques », aux « Mets » (terme utilisé dans certains guides pour signaler les traditions culinaires locales), comme d'autres présentent en revanche un aperçu géographique, historique ou artistique des régions concernées.

Les guides français que nous avons retenus pour cette étude, tous au format papier, sont classés comme « culturels » (guide *Voir* Hachette 2006, désormais GH) et « pratiques » (*Petit Futé* 2009-2010, désormais PF, et *Guide du routard* 2011-2012, désormais GR). Le guide italien analysé, à savoir le guide vert du Touring Club (désormais GT), édition 2010, s'inscrit, comme le guide Hachette, dans la tradition des guides culturels. Nous l'avons retenu car il s'agit du guide de référence du touriste italien (ANTELMi, HELD, SANTULLI 2007: 89) et qu'il ne s'agit pas d'une traduction, comme c'est souvent le cas des guides en italien. Les exemples que nous allons commenter seront tirés principalement des rubriques consacrées à la gastronomie : « Que manger en Sardaigne » (H), « Cuisine sarde » (PF), « Les grandes spécialités » (PF), « Mangiare » (T), mais on puisera également dans d'autres endroits de ces textes.

Quant aux sites internet officiels consacrés à la promotion touristique du territoire, nous avons choisi ceux de trois villes situées au Nord de la Sardaigne : Alghero¹, Castelsardo² et Olbia³. Le choix de ces villes tient d'une part au fait

¹ <http://www.alghero-turismo.it>

² <http://www.castelsardoturismo.it>

³ <http://www.olbiaturismo.it>

qu'elles ont depuis longtemps une forte vocation touristique, d'autre part au fait que leur lexique culinaire est foncièrement influencé par des variétés linguistiques locales : respectivement le catalan et le gallurese (variété parlée dans la région historique de la Gallura), avec une situation particulière pour Castelsardo, à mi-chemin entre le « sassarese » (variété parlée dans la ville de Sassari) et le « gallurese ».

La gastronomie sarde dans les guides touristiques

En Italie, la langue de la table se caractérise par de nombreuses variations diatopiques (HÉDIARD 2011 : 164). Chaque région, voire chaque village possède ses traditions culinaires. Ce phénomène existe également en France (cf. FAIVRE 2012), comme le témoignent du reste les guides des régions françaises, y compris ceux des régions où l'on ne parle pas forcément une langue régionale (DUFLET 2012 : 94), mais dans une moindre mesure car « les cuisines du terroir ont été en grande partie absorbées dans la cuisine nationale de même que les dialectes ont laissé place à la langue nationale » (HÉDIARD 2011 : 164). L'Italie a donc su préserver la variété de ses cuisines régionales. De ce point de vue, la Sardaigne ne fait pas figure d'exception, comme le soulignent du reste les guides analysés, qui mettent en exergue la diversité caractérisant l'offre culinaire de cette île :

Le tourisme étant relativement récent en Sardaigne, la cuisine présente **des variantes régionales encore bien marquées** ; les restaurants n'ayant pas de plats régionaux typiques au menu sont rarissimes (H 178).

Ils consistent [les « primi piatti »] en un plat de pâtes ou de risotto le plus souvent, mais **la Sardaigne ne se contente pas de recopier l'Italie et possède des spécialités d'une saveur exquise** (PF91).

Comme il ressort d'une analyse linguistique des guides français sur la Sardaigne que nous avons menée récemment (DEVILLA 2013), l'île est présentée dans ces textes comme une terre archaïque, « à l'écart du temps ». Or, sa gastronomie aussi participe de cette représentation : « Si la Crète peut se targuer d'avoir son régime crétois, la Sardaigne peut revendiquer un patrimoine culinaire millénaire » (PF 9). Ce caractère ancestral de la Sardaigne est évoqué aussi par Georges Mounin dans son célèbre essai *Les Problèmes théoriques de la traduction* comme une des raisons possibles de la difficulté de traduire en français de dizaines de mots sardes : il s'agit là « d'une civilisation très archaïque, ayant survécu plus de deux millénaires isolée dans une île » (MOUNIN 1963 : 64). Dans le cas des traductions italiennes de guides français sur la France, Jean-Paul Duflet (2009) montre que l'adaptation du guide à l'univers culturel du destinataire L2 n'est pas systématique. On garde les termes français relevant aussi bien de la géographie

et de l'histoire que de la gastronomie. Concernant plus spécifiquement la gastronomie, cela est dû d'une part à la difficulté de trouver en langue cible les équivalents de ces *realia* – c'est-à-dire des mots dits culturels désignant des réalités inconnues dans d'autres langues et cultures – car « les cultures matérielles ne se recouvrent, et donc ne se traduisent pas exactement » (MOUNIN 1963 : 64) ; d'autre part, l'insertion de noms en langue locale manifeste le souci touristique de présenter la lexiculture étrangère (RIGAT 2011 : 222), pour employer l'expression de Robert Galisson, à savoir la culture courante « en dépôt dans ou sous certains mots, dits culturels » (GALISSON 1999 : 480). Il devient alors intéressant de se pencher ici sur le traitement de ces termes, en langue régionale dans notre corpus, particulièrement affectés par une charge culturelle partagée.

Dans les guides touristiques, les énoncés définitoires de type métalinguistique sont rares (REBEYROLLES 2004). C'est le cas aussi dans notre corpus, où l'hétérogénéité du terme en sarde est marquée typographiquement par l'emploi du gras et de l'italique :

Fil'e ferru [...] Son nom vient d'une ruse ancienne. Lorsque les paysans sardes distillaient clandestinement ce breuvage, ils cachaient leurs alambics dans les champs sous terre et marquaient les emplacements d'un fil de fer pour retrouver leur production (PF 31)

Si vous voulez faire vraiment 'couleur locale', vous essayerez les *manzette* [sic] (c'est-à-dire « bonne sœur » en italien, car on les vend scellés d'une « cornette » blanche) (PF 89).

Si trova anche il **carasau guttiau**, cioè condito con olio e sale (T 21).

Il en est de même des énoncés de dénomination et des énoncés parenthétiques fournissant la traduction française du mot sarde :

Cabras : la recette de la marinade appelée *sa merca* est une autre tradition d'origine phénicienne : du poisson frais enroulé dans des feuilles de plantes du lac, est mis à tremper dans l'eau salée (H 130).

Pane carasau : pain sarde typique, appelé également *carta da musica* (« papier à musique »), est caractérisé par une pâte très fine (comme du papier) et croustillante (PF 91).

Casu marzu : rareté gastronomique sarde, le *casu marzu* (« fromage pourri ») n'existe pas dans le commerce, en raison de l'interdiction de vendre de la nourriture avariée (PF 90).

En revanche, dans les guides analysés, y compris dans le guide italien, le terme sarde fait le plus souvent l'objet d'une description :

Santa Giusta : la spécialité gastronomique locale est la *bottarga* (oeufs de rouget-barbet salés) (H 136).

La **bottarga** (le sacche ovariche del muggine, essicate e affumicate) (T 22).

Les Agriturismi préparent tous les jours un menu de spécialités sardes, avec des plats régionaux comme le *porceddu* (cochon de lait) (H 178).

Sassari : *zimoni* [sic.] (intestins et tripes de veau) lors des fêtes entre amis: les *zimate* (PF 92).

La présence de ces termes culturels ainsi que leur description dans les guides se justifie d'une part par la nécessité de reconstruire le contexte que le lecteur-voyageur envisage de visiter. De ce point de vue, le choix d'un nom en langue régionale crédibilise l'aliment et renvoie à une expérience plus « authentique » et « vraie » (FAIVRE 2012 : 167). L'emploi important de « marqueurs de l'excellence » (MANGIANTE 2004 : 87) tel que l'adjectif « typique » (« terminez votre repas par des *seadas*, le dessert sarde typique », PF 221) participe de cette « perspective de l'authenticité », pour employer les termes de Mc Cannel, dans laquelle s'inscrivent les touristes: « the rethoric of tourism is full of the manifestations of the importance of the authenticity of the relationship between tourists and what they see » (cité par DANN 1996: 10). D'autre part, ces mots s'insèrent dans l'isotopie du pittoresque et de l'exotisme qui caractérise le discours du guide (SEOANE 2013) et dont le but est à la fois d'enchanter le touriste et le convaincre de visiter la localité décrite. Toutefois, comme nous le rappelle à juste titre Nicole Werly (2000 : 123), « il faut que cette écriture dépayse, certes, mais aussi rassure et dise à l'être que cet ailleurs où il voudrait s'installer, il va pouvoir le maîtriser parce qu'en partie il est connu ».

C'est ainsi que la lexiculture étrangère est comparée à une réalité gastronomique bien connue du lecteur-voyageur par l'emploi d'hyperonymes, notamment dans la description des gâteaux sardes, caractérisés par une grande variété : « Les *gueffus* sont des bonbons au miel... Les *pistiddu* sont des tartes fourrées de zeste d'orange et de confiture de raisin [...] Les *sas orrulettas* sont des beignets frits enrobés de sucre et de miel » (PF 92-93). Certains hyperonymes relevés dans les guides français sont des emprunts à l'italien désormais lexicalisés (« raviolis » et « gnocchis ») :

Les pâtes, souvent faites maison, ont comme toujours en Italie une multitude de formes, même lorsqu'elles sont farcies telles que les *culungiones* (raviolis) (H 180).

Les **malloreddus** sont des gnocchis servis avec de la sauce tomate (H 180).

Ou par le biais d'explications métalinguistiques (du type « sorte de... », « qui ressemblent à ») et de dénominations données comme équivalentes, ce qui permet

de faire le lien entre une réalité nouvelle et une réalité familière. On remarquera ici l'insertion d'informations subjectivantes sous forme de commentaires du locuteur, notamment dans le *Guide du routard*, caractérisé par une proximité énonciative et un style décontracté et familier qui lui confèrent une dimension plus vivante (SEOANE 2013) :

Le *civraxiu*, sorte de grosse miche paysanne cuite au feu de bois (GR 69).

Viandes : *sa zurette* ou boudin de brebis délicieux (rien à voir avec le haggis !) (GR 69).

Escargot : les *lumache* (de taille normale) se mangent avec des pommes de terre ou de la tomate, alors que les *lumachoni* (qui ressemblent aux escargots de Bourgogne) se dégustent farcis (PF 89).

La *salsiccia* est l'équivalent de notre saucisson, mais au goût très marqué (PF 89).

Tonara : *torrone* (nougat) (H 111)

Ces mêmes procédés, en particulier le recours aux hyperonymes, sont utilisés également, cette fois au niveau « intra-culturel », par le guide italien (rubrique « Mangiare », p. 21-22) pour décrire les spécialités régionales sardes :

La *fregola sarda*, altra pasta di grano duro, è molto simile al cous cous.

I *culurgiones* sono una pasta ripiena, con sfoglia di farina di grano duro e uova che avvolge un ripieno di patate, pecorino e aromi tra cui aglio e menta.

I *malloreddus*, gnocchetti di pasta di semola di grano duro, acqua e zafferano.

Sites web touristiques institutionnels sardes

La présence sur la Toile est un atout majeur pour les institutions souhaitant promouvoir leur territoire. Une enquête menée par « Flash Barometer » a en effet montré que 46% des européens considèrent l'Internet comme la source d'information la plus importante pour l'organisation d'un voyage (NOTI 2013). Les sites internet jouent ainsi un rôle fondamental à la fois dans la diffusion et dans le renforcement de l'image d'une destination. De plus, ils peuvent agir sur l'imaginaire, donnant un avant-goût des vacances à venir et influençant ainsi le choix du touriste (BAGGIO *et al.* 2011). Puisque l'utilisation de noms en langue régionale contribue à la patrimonialisation de la cuisine des régions en la transformant en un indispensable acteur du développement financier local (CSERGO, LEMASSON 2008 : 5), il s'agit de voir ici dans quelle mesure les sites institutionnels retenus valorisent ce patrimoine dans leur communication touristique.

Une rubrique « gastronomie » est présente dans la page principale du site d'Olbia, alors que les sites d'Alghero et de Castelsardo insèrent les informations culinaires respectivement dans les rubriques « traditions » et « traditions du territoire ». Dans le cas de Castelsardo, il s'agit principalement de recettes dont on ne donne que le nom en italien : « Aragosta alla castellanese », « Aragosta all'aragonese », « zuppa di pesce alla castellanese ». Des recettes figurent également dans les sites d'Alghero et Olbia. Si le premier tient à inscrire le patrimoine gastronomique de cette ville dans le contexte des saveurs méditerranéennes (« È un antico sapore mediterraneo quello evocato dalla tavola algherese »), le second insiste, quant à lui, sur les spécificités gastronomiques d'Olbia par rapport à la cuisine sarde traditionnelle, représentée le plus souvent par la viande, les fromages et les gâteaux du centre de l'île : « si può ben affermare che esista una tipicità locale rispetto alla più classica cucina sarda dell'interno ».

Dans notre corpus, les spécialités locales font l'objet d'une énumération : « **capretto al mirto, zuppa cuata, zuppa gallurese e mazza frissa** [...] Chiusura con gli impagabili dolci al miele come le **seadas** o le **tiliccas** » (Olbia). Rappelons pourtant que les destinataires ciblés par ces sites ne sont pas les habitants des localités dont ils font la promotion mais les visiteurs potentiels provenant du même pays ou d'autres pays. Ainsi, pour faciliter la compréhension des termes culturels de la part du touriste, les sites internet institutionnels doivent avoir recours à différentes stratégies de reformulation (CALVI, MAPELLI 2010). La plus utilisée dans les sites analysés est la description du terme en langue régionale. Comme dans les guides touristiques, on puise ici aussi dans les hyperonymes pour expliquer certains termes. Dans le site d'Olbia, le terme culturel et sa description sont juxtaposés, séparés par une virgule ou par les deux points :

Mazza frissa, semolino fritto che somiglia molto alla panna alla fine della sua preparazione.

Altro piatto tradizionale nella cucina olbiese è la **Burridda**: gattuccio lessato e condito con salsa a base di fegatini di pesce.

Dans le site d'Alghero, en revanche, le terme culturel dans la variété de catalan parlée dans cette ville figure entre parenthèses, précédé par son équivalent en italien :

Riccio di mare (Bogamari). Con l'aragosta il riccio è l'altro 'rosso doc' della tavola algherese.

Zuppa di pesce (Copatza o cassola de peix). È uno dei piatti tipici dei pescatori di un tempo, ora riproposto dagli chef locali nella variante tradizionale ed in versioni più sofisticate.

Comme on l'a déjà fait remarquer à propos des guides, le touriste est à la recherche de l'authenticité. Les communautés locales doivent donc elles aussi en tenir compte dans la promotion de leur territoire. C'est pourquoi des adjectifs tels que « typique » et « traditionnel » sont légion dans ce genre de discours, comme l'a bien montré une enquête quantitative menée par Calvi et Mapelli (2010) sur les sites web touristiques institutionnels de dix-sept villes et de quatorze départements espagnols. Ces adjectifs sont bien présents dans notre corpus aussi, comme il ressort des exemples ci-dessus. En revanche, contrairement à ce que nous avons observé dans les guides retenus et à ce qui a été relevé dans les sites institutionnels analysés toujours par Maria Vittoria Calvi et Giovanna Mapelli (2010), dans les sites étudiés ici il n'y a pas de séquences métalinguistiques expliquant le terme en langue régionale.

De plus, on fait même parfois l'économie de toute description de la lexiculture locale, estimant peut-être que le visiteur potentiel pourrait connaître le terme en sarde (qui figure par ailleurs entre guillemets dans l'exemple suivant) et restreignant ainsi d'une certaine façon le champ du public cible : « I noti 'malloreddus', serviti tradizionalmente con un denso sugo a base di salsiccia fresca, possono essere gustati con una delicata crema di scampi e asparagi selvatici » (Alghero). Le mot « malloreddus », on l'a vu, est traité différemment dans le guide touristique italien, où il est explicité à l'aide d'un hyperonyme. La description de plusieurs termes culturels est passée sous silence notamment dans les recettes, où rien n'est dit par exemple sur la « Fregula al ghisadu di maialetto sardo » (Alghero) ou sur la « zuppa gallurese o zuppa cuata » (Olbia). À propos de cette spécialité, on se borne à écrire : « È uno dei piatti tipici della zona della Gallura o anche uno dei più conosciuti e apprezzati dai turisti, gli ingredienti sono molto semplici ». On ne s'attarde donc pas sur cette dénomination ni sur le sens de l'adjectif « cuata ».

Une dernière remarque concerne l'énonciation de ces recettes, qui alternent dans les sites d'Alghero et Olbia l'infinitif (« togliere le cozze dal tegame ») ou une forme pronominale (« si prepara con la panna ») à des formes allocutives plus directes à l'impératif (« lavate bene le cozze »). Dans le site de Castelsardo, le seul traduit en français, les données procédurales figurent à l'infinitif à la fois dans la version italienne et dans sa traduction en français. Toujours de ce point de vue, nous avons remarqué un style sobre, caractérisé par un effacement de toute trace énonciative dans les sites d'Alghero et de Castelsardo, comme le montrent les titres que l'on trouve dans la rubrique « shopping di sapori » du premier : « Andar per cantine », « andare per frantoi ». Le destinataire est lui aussi exclu de ce discours : « Per conoscere e degustare il pregiato extravergine di oliva di Alghero direttamente dal produttore ». Le site d'Olbia, quant à lui, laisse émerger une implication plus importante de l'énonciateur, par le recours aussi à des adjectifs axiologiques (« impagabili dolci al miele », « antipasto di mare sfizioso ») :

« Scherziamo, ma non troppo, sui gioielli della gastronomia olbiese ». En revanche, nous n'avons pas relevé ici non plus d'indices d'une sollicitation du destinataire. L'absence d'éléments dialogiques, dont on connaît pourtant l'importance dans le discours touristique, caractérise donc ces sites. Il n'y a pas ici de marques de ce que Graham Dann appelle « ego-targeting », à savoir un dialogue qui s'instaure entre l'émetteur et son destinataire afin d'émphatiser « the uniqueness of the individual and the services offered for that individual » (1996 : 186). À cet égard, il est intéressant de s'attarder sur la présence de versions en d'autres langues de ces sites. La traduction montre en effet l'ouverture de l'énonciateur vers un destinataire précis, c'est un indice évident de « construction » de l'identité de celui-ci. Or, à l'exception du site de Castelsardo, qui est traduit, on l'a vu, en français, mais aussi en espagnol et en allemand, les deux autres ne traduisent leurs contenus qu'en anglais, c'est-à-dire dans la langue internationale du tourisme et dans « la langue » de l'Internet (PIERINI 2008 : 166).

Conclusion

Comme nous avons pu l'observer lors de cette étude, les termes culturels de la gastronomie sarde sont mobilisés dans les discours touristiques des guides et des sites web institutionnels visant la promotion touristique des localités en raison de la charge identitaire qu'ils véhiculent et de la force attractive qu'ils sont censés exercer sur les touristes. Des données recueillies se dégagent toutefois des différences dans le traitement de cette lexiculture. En effet, tout en jouant sur l'exotisme que ces mots évoquent, les guides touristiques prennent également le soin d'intégrer pour les visiteurs étrangers des connaissances sur les produits gastronomiques du terroir, manifestant ainsi leur intention de « didacticité » (MOIRAND 2004). À propos de la France, Csergo (1995, cité par FAIVRE 2013 : 163-164) souligne que la cuisine des régions s'est désormais transformée en un instrument marketing mettant en scène « une nostalgie de la tradition, de la qualité et de l'authenticité, des saveurs perdues ». Or, comme le fait remarquer Marie Hédiard (2011: 165), à l'exception de certaines régions, en Italie par contre « la conscience identitaire d'une tradition culinaire solidement ancrée localement n'est pas encore vraiment exploitée pour le marketing vers la clientèle externe (à savoir les touristes) ». À en croire les résultats de cette recherche, ce constat semble être valable pour la Sardaigne aussi, même s'il faudrait tester cette hypothèse sur un corpus plus large. En effet, les stratégies de promotion touristique adoptées par les trois villes du Nord de l'île prises en compte ne semblent pas pour l'instant valoriser efficacement – songeons, par exemple, à l'absence d'interaction avec le destinataire – cette diversité linguistique et gastronomique, qui fait par ailleurs

dans les sites analysés plutôt l'objet d'une folklorisation. Il faudrait donc que dans leur communication touristique ces localités soignent davantage la présentation de leur patrimoine gastronomique pour en faire un pôle d'attraction majeur pour les visiteurs et un moteur de leur développement touristique.

Références bibliographiques

- ANTELMi, D., HELD, G., SANTULLI, F., 2007, *Pragmatica della comunicazione turistica*, Roma, Editori Riuniti.
- BAGGIO, R., MOTTIRONI, C., ANTONIOLI CORIGLIANO, M., 2011, « Turismo e comunicazione istituzionale online in Italia », *Turistica*, XX, n. 1, p. 5-20.
http://www.iby.it/turismo/papers/baggio_regioni.pdf
- BARRÈRE, C., QUENTIN, B., CHOSSAT, V., 2014, « Tourisme de luxe et gastronomie de luxe : une nouvelle Sainte Alliance sur fond de patrimoines ? », *Territoire en mouvement, Revue de géographie et aménagement*, n. 21, p. 6-26.
<http://tem.revues.org/2267>
- CALVI, M. V., 2010, « Confini mobili. Lingue e cultura nel discorso turistico », *Rivista di Scienze del Turismo*, n. 3, p. 131-135. <http://www.ledonline.it/rivista-scienze-turismo/allegati/rst-i-3-05-calvi.pdf>
- CALVI, M. V., MAPELLI, G., 2010, « La presencia de términos culturales en las páginas web de turismo », in P. CIVIL, F. CRÉMOUX (éds), *Actas del XVI Congreso de la Asociación internacional de hispanistas (Paris, 9-13 de julio de 2007)*, Madrid, Iberoamericana, p. 43-51. <http://www.linguaturismo.it/Web%20turismo%20Calvi%20Mapelli%202010.pdf>
- CELOTTI, N., 2011, « Les institutions et la traduction de la communication touristique à l'épreuve de l'accueil », in M. MARGARITO, M. HÉDIARD, N. CELOTTI (éds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto. / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 1-26.
- CSERGO, J., 2011, « La gastronomie dans les guides de voyage : de la richesse industrielle au patrimoine culturel, France XIX^e – début XX^e siècle », *In Situ*, n. 15, p. 2-12. <http://insitu.revues.org/722>
- CSERGO, J., LEMASSON, J.-P. (éds), 2008, *Voyages en gastronomies, L'invention des capitales et des régions gourmandes*, Paris, Autrement.
- DANN, G., 1996, *The Language of tourism: A sociolinguistic Perspective*, Wallingford, CAB International.
- DEVILLA, L., 2013, « L'image de la Sardaigne dans les guides touristiques français et italiens », *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, XXI, p. 57-70.
- DUFLET, J.-P., 2012, « Le destinataire intradiscursif dans le guide touristique (l'exemple du Guide vert) », *Cahiers de l'école doctorale*, Brescia, n. 6, p. 83-100.
- FAIVRE, C., 2012, *Onomastique de l'art culinaire en France*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2012PA100104.pdf>

- GALISSON, R., 1999, « La pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique », *Études de linguistique appliquée*, n. 116, p. 477-496.
- HÉDIARD, M., 2011, « Voyage gourmand entre la France et l'Italie », in M. MARGARITO, M. HÉDIARD, N. CELOTTI (éds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto. / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 153-166.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2004, « Suivez le guide ! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques : l'exemple de l'île d'Aphrodite », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p. 133-150.
- MANGIANTE, J.-M., 2004, « Le français du tourisme: guides de voyages et élaboration d'un imaginaire attractif », *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, numéro spécial « Français sur objectifs spécifiques : de la langue aux métiers », p. 85-94.
- MOIRAND, S., 2004, « Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI^e siècle », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p. 151-172.
- MOUNIN, G., 1963, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- NOTI, E., 2013, « Web 2.0 in its influence in the tourism sector », *European Scientific Journal*, IX, n. 20, p. 115-123.
- PIERINI, P., 2008, « A Warm Welcome Guaranteed – Aspetti dell'inglese nei siti degli enti nazionali per il turismo », *Studi Linguistici e Filologici Online*, Dipartimento di Linguistica – Università di Pisa, n. 6, p. 163-202. <http://www.humnet.unipi.it/slifo/vol6/Pierini6.pdf>
- RAGONESE, R., 2010, « Stabilità e instabilità narrative: spazi e percorsi nelle guide turistiche », *EC, Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, Anno IV, n. 6, p. 51-60. http://www.ec-aiss.it/monografici/6_guide_turistiche/6_ragonese.pdf
- REBEYROLLES, J., 2004, « L'acte définitoire dans les guides touristiques », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p. 173-187.
- RIGAT, F., 2011, « Guides touristiques pour enfants : perméabilité du genre et variation culturelle », in M. MARGARITO, M. HÉDIARD, N. CELOTTI (éds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto. / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 211-235.
- SCHEFFER, S., PIRIOU, J., 2009, « La gastronomie dans la promotion d'une destination touristique. De l'image aux lieux de pratiques. Analyse comparée de la Normandie et de la Bretagne », in 16^e colloque ASRDLF, 6-7-8 juillet 2009, Clermont-Ferrand.
- SEOANE, A., 2013, « Mode de donation de l'espace 'guidé' dans le discours des guides touristiques : spatialité et construction d'un savoir partagé », *Arborescences : revue d'études françaises*, n. 3, <http://id.erudit.org/iderudit/1017372ar>
- WERLY, N., 2000, « De clichés en fil d'Ariane: voyage à travers l'Italie des revues de tourisme », in M. MARGARITO (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, p. 71-125.

Maria Immacolata Spagna
Università degli Studi del Salento
mariaimmacolata.spagna@unisalento.it

Voyage d'émotions à travers les slogans touristiques

Le phénomène du tourisme constitue l'un des principaux facteurs économiques de la société de consommation moderne : il se fonde essentiellement sur la circulation des informations, d'où l'importance croissante accordée au rôle de la communication pour son développement. Comme on le sait, le tourisme « è comunicazione prima ancora che pratica » (GIACOMARRA 2005 : 14).

1. Communication touristique et argumentation des émotions

Le choix d'une destination touristique peut être déterminé par les motivations les plus variées, mais sans doute, comme le souligne Francesco Giordana, elle est choisie avant tout pour satisfaire un besoin de réalisation de notre imaginaire, pour concrétiser l'image du désir (GIORDANA 2004 : 60). Voilà pourquoi on assiste aujourd'hui à l'affirmation d'une communication qui vise principalement à la vente d'un espace imaginaire.

Au vu de sa finalité promotionnelle – il s'agit de motiver et de renforcer l'envie du touriste de visiter une destination ou d'y prolonger son séjour – ainsi que du contexte extrêmement concurrentiel des lieux touristiques, le discours touristique oblige les publicitaires à avoir recours à toutes les techniques argumentatives, afin de susciter une réponse positive de la part de la cible visée. Comme le rappelle Christian Plantin, la persuasion passe par trois opérations discursives conjointes :

« le discours doit enseigner, plaire, toucher (*docere, delectare, movere*) » (PLANTIN 2011 : 18). Même si, comme le souligne par contre Ruth Amossy, « nombreux sont ceux qui condamnent l'appel aux émotions au nom de la suprématie de la raison » (2000 : 182), les linguistes ont recommencé à s'occuper d'émotion et les théories contemporaines de l'argumentation ont réhabilité leur rôle dans le discours en fonction de la visée, notamment persuasive, de ce dernier.

La publicité, qui vise à construire, à renforcer ou à infirmer l'image d'un lieu afin de pousser l'auditoire à choisir cette destination, entre évidemment à pieds joints dans le champ de l'argumentation. Pour mettre en place une communication efficace, elle doit exploiter toutes les « techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses que l'on présente à leur assentiment » (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1970 : 5). C'est dans cette

perspective persuasive, en nous appuyant sur l'analyse argumentative, qui s'interroge sur les modalités par lesquelles on peut provoquer auprès de l'auditoire un sentiment renforçant l'adhésion et engageant à l'action, que nous relèverons d'abord la force expressive de la langue des affects, et ensuite, la construction du *pathos* aristotélicien. Nous remarquerons l'orientation des énoncés vers la production d'une émotion et, à travers le repérage des lieux communs qui la soutiennent, nous en suivrons la construction argumentative, à partir d'une série de douze questions, selon le procédé d'analyse mis au point par Christian Plantin. Nous mettrons à contribution cette méthodologie pour faire émerger l'activation de certains topoï, gouvernant l'argumentation des affects à travers l'examen d'un corpus de slogans¹.

2. Objet de l'étude : les slogans touristiques

Nous avons jugé intéressant d'analyser le fonctionnement des éléments émotionnels dans les slogans touristiques qui ont, de par leur nature, une visée persuasive. On a réuni les slogans créés ces dernières années (2012-2014) et qu'on peut retrouver actuellement dans les sites officiels des Offices de Tourisme Nationaux, Départementaux français et Provinciaux dans le cas de l'Italie, des Comités Régionaux et des Communes, consacrés à la promotion d'une destination touristique.

Au total, le corpus se compose d'à peu près 80 slogans, dont le critère de choix est la présence ou l'évocation d'une émotion dans leur énoncé. Les raisons pour lesquelles on a choisi cet objet d'étude sont différentes et complémentaires : d'abord, cette formule brève et frappante représente l'élément le plus important d'une campagne de communication ; elle est très prégnante grâce surtout à l'impact visuel de sa forme textuelle (BOYER, VIALLO 2000 : 120) ; sa force est indiscutable, comme le souligne Olivier Reboul : « ils s'installent tout naturellement dans notre mémoire, dans notre langage, peut-être au cœur même de notre pensée » (REBOUL 1975 : 10) ; de plus, le slogan constitue une « arme » capable de toucher la masse (*ibid.* : 17), un public supposé être extrêmement diversifié, dans le but de l'orienter vers une action bien précise (*ibid.* : 58). C'est notamment sur cette fonction que notre article focalisera son attention, en retenant les slogans en tant qu'actes verbaux (cf. *ibid.* : 20) qui agissent sur la réalité et qui participent donc, activement, à la communication touristique. S'inscrivant dans

¹ Rappelons à ce sujet l'article de NAVARRO DOMÍNGUEZ (2005) qui présente les recherches menées récemment dans ce domaine en Espagne, en France et en Italie.

cette perspective, l'étude des slogans produits par des organismes officiels de tourisme permettra de voir quel discours émotionnel ils peuvent développer, afin de promouvoir les différentes destinations touristiques.

3. La force des émotions

Dans ce qui suit, nous allons présenter notre quête des émotions dans les constructions discursives des slogans touristiques contemporains, français pour la plupart. Une première distinction : les émotions peuvent être exprimées par des données lexicales explicites ou peuvent être reconstruites, voire interprétées, dans une énonciation orientée émotionnellement.

3.1. La promotion d'une destination touristique à travers les émotions dites

Dans le corpus examiné, il y a 5 émotions dites : le bonheur et l'amour, deux sentiments euphoriques que tout le monde veut éprouver en voyage, et qui dominent la scène ; la surprise, l'étonnement et le plaisir, moins présents. En voici quelques exemples :

- Bonheur

On rencontre ce terme d'émotion 7 fois : 5 fois au singulier (a-e) et 2 fois au pluriel (f, g). Cette émotion dite peut être récupérée aussi à partir de l'adjectif affectif *heureux* (h, i), en italien *felice* (j).

- (a) *Avec nous, faites de vos vacances un moment de bonheur...* (France)
- (b) *L'Aquitaine 1 minute de bonheur*
- (c) *Essonne, le bon air et le bonheur*
- (d) *Leucate, le bonheur*
- (e) *Dole, 365° de bonheur*
- (f) *La Lozère : quatre terres, quatre bonheurs !*
- (g) *La Champagne, ces instants inoubliables qui font les grands bonheurs*
- (h) *Bienvenue au Danemark – le pays le plus heureux*
- (i) *Gers, le complice des jours heureux*
- (j) *Aprica, una montagna di emozioni : tutto per una felice vacanza.*

Comme on peut le voir, l'intensité du sentiment, immédiatement relevable au pluriel (*bonheurs*), est exprimée aussi au singulier : dans les deux premiers slogans, l'espace de temps ne veut pas être limité à la durée (*un moment*, *1 minute*), mais est plutôt saisi comme un temps caractérisé par le contenu (*de bonheur*) qui le rend éternel. Dans les deux slogans qui suivent, l'article défini (*le*) a pour but d'exalter l'unicité du sentiment, ce qui est renforcé : dans (c), par les échos phoniques (assonance : *bon air/bonheur*) ; dans (d), par l'effet

d'amplification de l'antonomase. Dans le cas de Dole (e), enfin, le singulier devient pluriel, parce qu'il se multiplie pour tous les jours de l'année. Dans l'emploi de l'adjectif *heureux / felice* au singulier, le degré d'émotion est accru par le superlatif (dans h) ou par l'hyperbole (dans j). Il faut remarquer que dans le premier slogan-constat (a), où l'auditoire est directement interpellé, l'affirmation est tendancieuse parce qu'elle laisse entendre qu'il s'agit d'un avantage, le bonheur, qui ne peut être garanti que par la France. En particulier, (f) vise à faciliter la mémorisation du message à travers les ressources du parallélisme syntaxique et anaphorique (*quatre... quatre*), ainsi qu'à l'aide de l'allitération en /k/.

- Amour

Ce terme d'émotion revient 4 fois (a-d), et on peut le relever aussi 6 fois dans la forme verbale (e-j). Dans (i) le sentiment est contenu même dans le nom du lieu : Slovenia.

- (a) *Calvados. Un amour de Normandie*
- (b) *Territorio. Amore a prima vista* (Verona)
- (c) *Palermo I Do. Un amore di città dov'è bello mettere radici*
- (d) *VdA mon amour* (Valle d'Aosta)
- (e) *La cité royale de Loches Vous allez l'aimer*
- (f) *Aujourd'hui, je fais tout ce que j'aime !* (Biscarrosse)
- (g) *Le Dolomiti che fanno innamorare* (Cortina d'Ampezzo)
- (h) *Se ami qualcuno portalo a Verona*
- (i) *I feel Slovenia*
- (j) *Pordenone with love. Amerai la nostra provincia.*

On peut souligner, en plus, que les slogans (d, f, i) veulent s'imposer comme un constat du destinataire au moyen de l'adjectif possessif *mon* ou du pronom personnel *je*. Dans (e, j) l'auditoire est directement impliqué, désigné par le pronom de la personne *vous* ou par l'allocutif confidentiel *tu* sous-entendu. Le slogan (g) choisit le verbe *innamorare* qui dit l'effet que le lieu produit sur le destinataire.

- Surprise

Dans notre corpus on retrouve cette émotion explicitée 2 fois : 1 fois au singulier (a), accompagnée de l'évaluatif positif *belle* et 1 fois au pluriel (b), mais on peut l'extraire aussi 2 fois (c, d) de sa forme verbale :

- (a) *Auch, la belle surprise du Sud-Ouest*
- (b) *Pays Beaujolais, une destination pleine de surprises*
- (c) *L'Estonie Surprenez-vous*
- (d) *Laissez-vous surprendre* (Lorraine).

- Plaisir

On peut trouver cette émotion dite de manière explicite 2 fois, au début d'un jeu de mots (a) et à la fin d'un cliché d'appellation :

- (a) *Piacere, Piacenza una città da scoprire*
- (b) *Prague. Une grande ville de tous les plaisirs.*

- Étonnement

Cette émotion n'est relevée qu'une fois, d'une de ses formes verbales :

Étonnez-vous, Visitez Troyes !

Dans tous les cas, exprimant ces sentiments, les auteurs des slogans misent évidemment sur « l'effet de contagion » (AMOSSY 2000 : 178). Le lecteur se sentira directement impliqué et il pourra s'identifier aux sentiments exprimés, en les partageant par empathie. On remarquera que le lieu psychologique auquel on attribue explicitement ces émotions appartient à la sphère actancielle : les touristes potentiels ou les créateurs des slogans.

3.2. Un cas singulier : toutes les émotions positives en un mot. Émotions et leur symbole

Le terme « émotion », au singulier comme au pluriel, est très fréquent dans les slogans. Il permet au lecteur d'en inférer bien d'autres, également euphoriques. Dans notre corpus, le terme apparaît 16 fois : 4 fois au singulier (a-d) et 12 fois (f-q) au pluriel. La variété et la multiplicité des émotions intéressées par le pluriel est aussi assurée au singulier, parce qu'on ne sait pas de quelle émotion il s'agit et chaque lecteur peut sélectionner et choisir celle qu'il préfère. Considérons les slogans suivants :

- (a) *Meurthe & Moselle tourisme le rythme de l'émotion*
- (b) *La Vendée, l'émotion des premières fois*
- (c) *La Terre des 2 Caps... L'émotion au grand Air*
- (d) *Castrocaro punto di incontro tra storia e emozione*
- (e) *Praga. Capitale che pulsa di emozioni*
- (f) *Île de la Réunion un Voyage d'émotions*
- (g) *Des émotions multiples vous attendent (Haute-Alsace)*
- (h) *Meuse émotions*
- (i) *Comacchio Trepponti, un mondo di emozioni*
- (j) *San Leo emozioni sospese*
- (k) *Aprica, una montagna di emozioni : tutto per una felice vacanza*
- (l) *Vivi la provincia... un viaggio di emozioni ! (Verona)*
- (m) *Bellaria Igea Marina creatori di emozioni*
- (n) *Trento, emozioni tra arte e natura*

- (o) *Torino e provincia. Emozioni da vivere*
 (p) *Emozioni Alto Adige.*

Les slogans (a, b, g, i, k) s'appuient sur le topos de l'intensité, exploitant surtout les potentialités de l'hyperbole (*multiple, un mondo*). En particulier, dans le cas de (k), c'est l'évocation de la *montagne*, où les connotations positives et fabuleuses rattachées au mot métaphorique passent sur le lieu, qui fait l'objet d'une prédication persuasive. Les slogans (c, d, n) sont orientés sur la référence spatiale, figurée aussi ; (e, f, l, j) sur la construction temporelle, à travers le temps verbal (*pulsa*), un substantif (*viaggio, viaggio*) qui implique la durée, ou un adjectif (*sospese*) qui invite à reprendre quelque chose momentanément arrêtée. Les slogans (h, o, p) misent sur l'association du lieu aux émotions données pour acquises, où la juxtaposition brutale facilite la greffe des affects ; (m) sur l'agent (*creatori*).

Dans tous les cas, le lecteur, futur voyageur, directement interpellé dans les slogans (g, l), doit savoir que, dans ces lieux, il pourra expérimenter une palette d'émotions.

Le même effet suscité par le terme « émotion » est produit par le terme « cœur », qui, comme chacun le sait, est le siège de toutes les émotions. Avec ce qu'il symbolise, il revient 5 fois (a-e), permettant d'inférer plusieurs émotions euphoriques, telles que l'amour, l'enthousiasme, la joie, la passion, le ravissement, etc. La même fonction est jouée par le terme *battito* (f), qui l'évoque immédiatement, ou *esprit* (g), considéré comme le principe de la vie psychique, tant affective qu'intellectuelle, d'un individu.

- (a) *Algérie Le voyage du cœur*
 (b) *Cipro nel cuore*
 (c) *Fai sussultare il tuo cuore... vieni in Malesia*
 (d) *Coup de cœur ! (Provins)*
 (e) *Troyes a du cœur !*
 (f) *Irlanda. Senti il battito*
 (g) *l'esprit grand ouvert Région Pays de la Loire.*

Dans ces slogans, c'est l'effet de la métaphore métonymique (*cœur*) qui représente le topos de la cause, la raison pour laquelle il faut choisir ces destinations. De plus, la personnification de Troyes (e) unit la cause à l'agent, le lieu même. Dans (c, f), l'auditoire est directement impliqué par l'allocutif confidentiel qui rend la sollicitation plus immédiate ; (b) pointe sur le topos de l'espace (*nel cuore*) ; (d) se fonde sur le topos (Comment ?) où les connotations positives, presque magiques, liées à la métaphore du coup de foudre, amplifiées par le point exclamatif, passent sur Provins ; (g) sur celui de l'intensité, ce qui est favorisé par l'effet de la juxtaposition brutale.

3.3. L'argumentation des émotions pour la promotion d'un lieu

Parfois, l'émotion n'est pas dite, mais elle est donnée par des termes qui la connotent ou des expressions qui permettent de la reconstruire. Nous allons voir que de nombreux slogans sont orientés vers une émotion ; il s'agit de « la visée pathémique » (CHARAUDEAU 2005 : 53), qui consiste à vouloir provoquer chez l'autre un état émotionnel. Appliquant la méthodologie de Christian Plantin, nous allons relever les éléments linguistiques censés susciter une émotion chez l'auditoire et les procédés de sa mise en discours pour l'engager à partir.

Par exemple, les énoncés peuvent être orientés vers des émotions euphoriques, telles que la /joie/² :

Autriche s'échapper et revivre

Ce slogan, à travers le pathème *revivre*, permet d'inférer la joie, mais l'enthousiasme et l'espérance aussi, en s'appuyant principalement sur le topos (Pourquoi ?). Le lecteur a l'impression que l'Autriche lui offrira l'occasion de laisser tout ce qui est négatif, afin de commencer une vie nouvelle dans une sorte de résurrection.

Le slogan suivant, à travers le même pathème, se propose de produire sur le lecteur un effet émotif pareil, intensifié par la force de l'assonance :

Normandie à Vivre pour Revivre

Le touriste potentiel peut aussi inférer ce sentiment du participe passé *retrouvée* :

Croatie La Méditerranée retrouvée

Tout le monde éprouve la joie de trouver quelque chose que l'on considérerait comme perdue, peut-être à cause de la difficulté de la recherche. Évidemment, ce slogan appuie son argumentation sur l'évocation de Proust et de son *Temps retrouvé*. Les professionnels du marketing jouent sur la certitude que le touriste reconnaîtra l'œuvre ; ils tablent sur le prestige qu'elle exerce et la destination touristique, favorisée sans doute par la force de l'antonomase, devient métaphoriquement un chef-d'œuvre.

La campagne publicitaire du Maroc cherche à susciter l'émotion de la joie, en insistant sur le pouvoir du souvenir de cette destination. Elle fait allusion à

² Les deux barres obliques indiquent de manière conventionnelle l'émotion reconstruite.

l'expérience vécue, le *voyage*, qui reste à jamais gravée *en vous* / les touristes, dont elle marque profondément les esprits. C'est sur le topos de l'espace, l'intimité du destinataire, que le publicitaire pointe son argumentation :

Maroc, le pays qui voyage en vous.

Autre émotion : la /surprise/. Dans les slogans (a, b) suivants, l'adjectif *inattendu*, qui, comme le souligne Vincenzo Costantino « [...] dénonce le désir d'un enrichissement constant par rapport à l'existant » (2000 : 30), a la fonction de pathème qui permet d'inférer immédiatement cette émotion. La caractéristique d'être *inattendu(s)* constitue la spécificité de ces lieux ; c'est leur qualité essentielle, exaltée (topos de l'intensité) par l'article défini qui insiste sur l'unicité, l'exclusivité, niant l'existence d'autres exemples :

(a) *Découvrez le Luxembourg inattendu*

(b) *Jura l'inattendu*

Le slogan (c) veut éveiller chez le touriste potentiel la surprise, s'appuyant sur le topos temporel par l'adjectif *eterna* :

(c) *Lazio eterna scoperta*

La même finalité est poursuivie par le slogan (d) de la Région Limousin, qui tente de provoquer la curiosité pour quelque chose d'insolite, qui fait *la différence*, et qui invite au risque par l'impératif *Osez*. Il insiste sur la différence, qui devient une sorte de valeur qui la caractérise par rapport aux autres destinations, représentées implicitement comme étant toutes égales :

(d) *Limousin Osez la différence.*

C'est dans les slogans suivants qu'on peut reconstruire le sentiment de l'/étonnement/ :

(a) *Pologne, venez et retrouvez votre histoire*

(b) *La Colombie. Là où la réalité devient magie*

(c) *Colmar. L'Alsace magique !*

(d) *Savoie Montblanc simplement merveilleux*

(e) *Seine-Maritime, la Normandie impressionnante*

(f) *Nord-Pas de Calais Créateurs d'horizons.*

Comme on peut le remarquer, la campagne polonaise appuie son argumentation sur le topos (Comment ?) qui mise sur la correspondance avec des domaines où l'émotion est socialement stabilisée. Son slogan (a), évoquant le monde merveilleux et fabuleux des contes de fées, est une invitation adressée aux

touristes à retrouver magiquement les contes de leur enfance et à devenir des héros d'une de ces belles histoires, des beaux contes de Chaperon Rouge ou Cendrillon. C'est ainsi que le créateur du slogan veut susciter de l'étonnement chez son lecteur. Les slogans (b-e) se proposent d'atteindre le même but, en s'appuyant sur le même topos, par des pathèmes sous forme de substantifs (b) (*magie*), qui réalisent dans l'oxymore (*réalité / magie*) la miraculeuse fusion de qualités contraires pour contenter les destinataires foncièrement hétérogènes, ou d'adjectifs axiologico-affectifs, où dans c, d, e le modificateur exprime la qualité (*magique, merveilleux, impressionnante*) inhérente au lieu. Le slogan du Nord-Pas de Calais (f), enfin, inscrit dans la même perspective émotionnelle, emploie le mot suggestif et indéfini *horizons*, s'appuyant dans ce cas sur l'agent, sur ceux qui ont le pouvoir de fabriquer dans l'imaginaire de nouvelles perspectives.

On le sait, la beauté donne du /plaisir/. Voilà pourquoi beaucoup de slogans emploient ce terme comme pathème à partir duquel le lecteur peut inférer le sentiment du plaisir. Ils s'appuient sur le topos de la cause (Pourquoi ?) : la beauté constitue la raison pour laquelle il faut partir pour ces lieux :

- (a) *Firenze contagiosa bellezza*
- (b) *Vos plus beaux souvenirs vous attendent ici...* (Savoie Mont Blanc)
- (c) *Roumanie, je vous trouve très belle !*
- (d) *Malaisie Fascinante depuis toujours*

Dans le cas de Firenze (a), sa *bellezza* est même *contagiosa*, l'adjectif axiologique, généralement négatif dans son emploi pour définir une maladie (un autre topos : Comment ?), devient ici positif, contribuant à exalter sa communication facile qui transforme tout en beauté, dans une sorte d'effet épidémique. Le touriste peut aussi inférer le plaisir des adjectifs axiologico-affectifs *beaux* (b), *belle* (c) et *fascinante* (d). Les deux premiers slogans appuient leur argumentation sur le topos de l'intensité par le superlatif : *plus beaux* (b) et *très belle* (c). En outre, dans le premier cas, l'adverbe *ici* rend la destination plus immédiatement voisine, insistant aussi sur le topos de la construction spatiale ; dans le second, le pronom personnel *je* fait du slogan une sorte de témoignage de chaque touriste, mettant l'accent sur le topos (Qui ?). Le slogan (d) construit son argumentation sur le topos temporel, *depuis toujours*.

Le plaisir est une émotion liée à la satisfaction d'un désir ou d'un besoin. C'est pourquoi le touriste peut inférer facilement ce sentiment des slogans (e, f, g), qui pointent sur le topos de la cause : il faut choisir ces destinations pour satisfaire tous les désirs et toutes les nécessités, tout ce que l'on cherche en *vacances*. Le premier, en particulier, dans son message redondant pointe aussi sur le topos de l'intensité, concentrant l'effet de l'assonance, des ressources des parallélismes syntaxiques et anaphoriques (*tout ce dont vous... tout ce dont vous*) et de la coordination. Tous ces slogans poussent à rêver et à faire du désir un mythe :

- (e) *L'Espagne : tout ce dont vous rêvez, et tout ce dont vous avez besoin*
- (f) *Le Tarn-et-Garonne au fil de vos envies*
- (g) *Midi-Pyrénées les Vacances en Vrai*

Dans le cas du slogan (h), il s'agit d'une invitation au touriste à choisir une destination qui lui permette de laisser aller son imagination, où il puisse réaliser ses rêves, tout ce qu'il désire au contact du bleu, une couleur qui évoque évidemment (Comment ?) la mer, le ciel, la Méditerranée de la Côte d'Azur. Cette promesse ne peut pas manquer de lui susciter du plaisir :

- (h) *Antibes Juan-les-Pins Rêver en bleu*

Le lecteur peut déduire ce sentiment des slogans (i, j) par l'adjectif affectif *bons / bon*. Le premier pointe sur l'évocation d'un art, la chasse, pour souligner que le touriste, en chasseur dans sa recherche du plaisir, doit le saisir. Le second, un slogan-constat, s'appuie sur l'unicité de la destination, la seule partie du Sud où il puisse trouver le plaisir :

- (i) *Chassez les bons moments dans le territoire du Lion (Belfort)*
- (j) *L'Aquitaine le bon coté du Sud.*

Voici quelques exemples avec l'/apaisement/, la /détente/ :

- (a) *Tunisie Libre de tout vivre*
- (b) *Soulac-sur-Mer ma pointe de libertés*
- (c) *Lasciate ogni pensiero, voi che entrate. Divina Toscana*
- (d) *le temps d'une escapade (Dieppe)*
- (e) *Évadez-vous ! Découvrez la Haute-Garonne!*

Le slogan (a) emploie le mot *libre* dans le but de susciter chez le touriste de l'apaisement, de la détente. Avec cette allusion, les auteurs tentent d'atténuer la méfiance des touristes à l'égard d'une destination, perçue comme intolérante à cause de la présence de partis islamistes. S'appuyant sur le topos de la quantité, le slogan promet une liberté totale dans ce pays où le touriste pourra *tout vivre*, soit éprouver n'importe quelle expérience. Le slogan (b) recourt au substantif *libertés* afin d'inférer deux sentiments identiques, s'appuyant sur le même topos par le pluriel. Ici, le possessif favorise le contage positif chez l'auditoire.

Des raisons tout à fait différentes soutiennent ces deux sentiments dans (c) : la première est représentée par le topos (Comment ?), l'évocation du vers de Dante et du titre de son chef-d'œuvre, transformé en *Divina Toscana*, où l'adjectif évaluatif sert à exalter positivement cette région. La citation, qui a la fonction principale d'attester sa haute valeur, est l'invitation à laisser au dehors toutes les préoccupations quotidiennes, tous les problèmes. Par conséquent, la Toscana

devient thérapeutique. La même invitation vient des slogans (d, e) : une exhortation à s'échapper d'un lieu fréquenté habituellement et à choisir la destination proposée. Cette fois, ce sont Dieppe et la Haute-Garonne qui représentent la thérapie : le premier, insistant sur la référence au temps, la deuxième, s'appuyant sur le topos de la conséquence : la découverte de la destination assurera l'évasion.

Nous avons décidé de conclure avec l'/amour/, un sentiment que les slogans suivants (a, b) permettent d'inférer facilement à travers les pathèmes représentés par l'adverbe affectif *passionnément* et par l'impératif *enflammez-vous*, s'appuyant sur le topos de l'intensité. En effet, les deux expressions soulignent la force, la puissance, l'ardeur du sentiment que le touriste peut trouver dans la destination proposée. Le même sentiment peut être inféré par un autre impératif, *vibrez*, utilisé par le slogan (c), qui s'appuie sur le topos (Comment ?) parce qu'il évoque, par *au rythme de*, la musique, la danse, les pulsations du cœur, etc.

(a) *Amnéville les Thermes. Passionnément...*

(b) *la Moselle Enflammez-vous pour elle !*

(c) *Vibrez au rythme de l'Irlande.*

4. En guise de bilan

Les exemples à l'appui dans notre corpus global sont quantitativement supérieurs à ceux que nous avons répertoriés ici, mais l'échantillon proposé montre bien que beaucoup d'auteurs de slogans, recourant aux mots qui désignent un sentiment, ainsi qu'aux mots ou énoncés pathémiques, visent à toucher la corde de l'affectivité, afin d'orienter le choix d'une destination touristique. L'idée de Stéphanie Pahud pour laquelle : « le premier impératif du discours publicitaire touristique est de séduire » (2004 : 99) est tout à fait remplie par ces slogans, qui cherchent à saisir le lecteur par son émotivité.

Notre corpus, dominé par le slogan-manifeste, qui « [...] se rapproche du performatif d'Austin, l'acte verbal qui réalise ce qu'il dit en le disant » (REBOUL 1975 : 72), avec quelques rares entrées de slogans-constat, se caractérise par une très forte charge émotionnelle, qui s'adresse directement à l'imaginaire des destinataires, en tant que touristes potentiels, tant pour la gamme de sentiments qu'ils évoquent que pour la multiplicité des sensations qu'ils mettent en jeu.

On le sait, en général les slogans sont anonymes : ils s'insèrent dans un schéma de communication où ni l'allocutaire ni le locuteur ne sont spécifiés. Mais ici, leur paternité est bien connue puisque, sans être signés par leur auteur, les slogans émanent d'un organisme officiel du tourisme. La source collective d'où ils proviennent est évidemment le lieu psychologique identifié par Christian Plantin et elle acquiert une valeur universelle. L'émotion éprouvée ou suscitée dans

l'énoncé a presque toujours pour seul actant le pronom de la non-personne, un « on » qui renvoie à un point de vue collectif, englobant les lecteurs, l'équipe rédactionnelle, etc.

D'après les données relevées, les émotions prépondérantes s'avèrent être le bonheur et l'amour, deux sentiments explicités, et le /plaisir/, reconstruit des énoncés qui le supportent implicitement, les trois émotions revenant dix fois. À suivre les autres, qui présentent presque le même nombre d'occurrences et qui peuvent d'ailleurs être reconstruits des 16 énoncés contenant le mot *émotion* ou *émotions*, ou même de ceux qui l'évoquent immédiatement, en particulier par le terme *cœur*. En tout cas, les énoncés [on : bonheur] et [on : amour] représentent le but émotionnel principal que les auteurs se proposent de faire partager par empathie ; l'énoncé [on : /plaisir /] matérialise l'orientation émotionnelle, la conclusion privilégiée que les auteurs argumentent, s'appuyant sur une topique.

Dans le corpus examiné, les topoï les plus utilisés à partir desquels on construit discursivement l'émotion sont : le topos de la quantité ou de l'intensité qui, exploitant notamment les potentialités de l'hyperbole, de la juxtaposition, du pluriel, du superlatif, d'un adjectif évaluatif ou d'un adverbe affectif, ou concentrant l'effet de l'assonance, des ressources des parallélismes syntaxiques et anaphoriques et de la coordination, visent à exalter positivement les destinations proposées, ou encore, recourant à l'article défini pour insister sur son unicité, son exclusivité ; et le topos (Comment ?), à travers l'évocation d'œuvres littéraires très célèbres ou de leurs citations pour certifier la valeur du lieu, utilisant des métaphores dans lesquelles les connotations positives retombent sur ces destinations, par la correspondance avec des domaines où l'émotion est socialement stabilisée, ou des modificateurs généralement négatifs qui deviennent positifs, contribuant même à exalter ses effets bénéfiques. Dans les mêmes perspectives, les auteurs des slogans recourent fréquemment au topos du temps et de l'espace.

Nous avons tenté de montrer, de manière certainement partielle et en tout cas non définitive, que l'optique promotionnelle des slogans touristiques pose, par la mise en jeu de toutes les parties du discours, des parcours émotionnelles que le lecteur-touriste ne peut que suivre ; elle sollicite une réponse émotive, dictée par le « cœur », « le voyage étant [...] un réservoir de sentiments et d'émotions, à 'visiter', à vérifier, à éprouver » (MARGARITO 2012 : 61).

Références bibliographiques

- AMOSSY, R., 2000, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan Université.
- BOYER, M., VIALON, P., 2000, *La comunicazione turistica*, Adattamento, ampliamento e aggiornamento a cura di R. MAERAN, Roma, Armando editore.

- CHARAUDEAU, P., 2005, *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck.
- COSTANTINO, V., 2000, *À pleins slogans. Jeux et enjeux du langage de la publicité*, « *Linguistica* », n. 10, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition.
- GIACOMARRA, M.G., 2005, *Turismo e comunicazione. Strategie di costruzione del prodotto turistico*, Palermo, Sellerio.
- GIORDANA, F., 2004, *La comunicazione del turismo tra immagine, immaginario e immaginazione*, « *Impresa, comunicazione, mercato* », Milano, Franco Angeli.
- MARGARITO, M., 2012, « Tourisme et émotions dans les guides touristiques », in M. AGORNI, *Comunicare la città. Turismo culturale e comunicazione. Il caso di Brescia*, Milano, Franco Angeli, p.55-63.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, F., 2005, « La rhétorique du slogan : cliché, idéologie et communication », *Bulletin Hispanique*, n. 107, 1, p. 265-282.
- PAHUD, S., 2004, « Approche sémiolinguistique des stéréotypes de genre présents dans le discours publicitaire consacré au tourisme chypriote », in F. BAIDER, M., BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approche discursive de l'identité et l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p. 83-101.
- PERELMAN, C., OLBRECHTS-TYTECA L., 1970, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles.
- PLANTIN, C., 2011, « Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné », *Sciences pour la communication*, n. 94, Berne, Peter Lang.
- REBOUL, O., 1975, *Le slogan*, Bruxelles, Éditions Complexe.

Brigitte Battel
Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
bb@eco.unicas.it

Le acque termali : dal « vitalismo » al « cocooning »¹

Una conferenza dell'École française de Rome in collaborazione con l'École des Hautes Études en Sciences sociales *Les savoirs de l'eau entre science, technique, droit et administration (XVII^e – XX^e siècle)* svoltasi nel novembre del 2011 ha incrociato le ricerche più avanzate in storia delle scienze, delle amministrazioni e del diritto, illustrando l'ampia varietà di attori che concorrono ai saperi sull'acqua, quali l'agronomo, il militare, l'amministratore, il giurista e l'avvocato, oltre le figure scontate del matematico, dell'ingegnere, del medico o dell'economista. C'è sicuramente ancora spazio per altre discipline: l'acqua è un elemento pluridisciplinare e interdisciplinare che permette di incrociare vari approcci.

Infatti, scegliendo di circoscrivere lo studio alle acque termali attraverso le costellazioni lessicali che ne veicolano non solo i valori dichiarati tributari della storia politica e sociale, ma soprattutto i valori soggiacenti, riflesso di aspetti antropologici più profondi, non scevri di significati simbolici, si opta qui per una démarche socio-linguistica. È l'organizzazione testuale dei documenti che hanno l'acqua per filo conduttore a guidare la nostra indagine e a evidenziare alcuni nuclei discorsivi.

Le stazioni idrotermali, si sa, hanno conosciuto un enorme slancio e rilancio nel XIX secolo, perfino in ambiente alpino o montano, grazie allo sviluppo dell'industria e dell'ampliamento della rete ferroviaria. Questo fenomeno – geograficamente esteso – dello sfruttamento della risorsa idrica e della sperimentazione medica ha subito repentine e significative trasformazioni ; oggi il peso del termalismo nell'economia turistica è ragguardevole per il numero di impieghi diretti, indiretti o indotti e molti territori si posizionano su questo mercato, contribuendo alla diversità e alla complementarietà dei prodotti turistici.

¹ Il presente articolo è una versione rivista e aggiornata una comunicazione presentata in occasione del Convegno *Water Everyone's Business – Ogni goccia conta* presso Ferentino, Auditorium Terme Pompeo, 22 marzo 2011.

Tuttavia, resta difficile mappare il settore del benessere in Italia o in altri paesi europei per la questione della sua classificazione: dall'indagine condotta dalla Bocconi per UNIPRO (Associazione Italiana delle Imprese Cosmetiche) nel 2008 risulta che solo il 14% delle strutture recensite dichiara come propria missione la salute dei clienti mentre tutte le altre sono per lo più incentrate su relax, benessere o bellezza. L'implementazione delle spa, diventate un servizio imprescindibile delle strutture alberghiere e ricettive è una delle risposte ad una domanda crescente e a una potenziale e diversificata clientela. Basta citare il successo di Thermalia Benessere 2013 Rimini all'ennesima edizione della Borsa internazionale del Turismo termale e del Benessere o altre manifestazioni affini, per convincersi che il termalismo rappresenta un'occasione e uno strumento di promozione territoriale, a patto che ci si muova nella direzione giusta (alcune azioni come il « thermoludisme », la redazione di un catalogo comune dell'offerta turistica o ancora la valorizzazione delle piccole destinazioni attraverso il concetto di « village d'eau » o « village thermal » hanno già raggiunto successi promettenti).

Seguiremo diacronicamente, da circa la metà dell'Ottocento fino ai giorni nostri, questa curva in salita, ossia il « posizionamento marketing » delle stazioni di allora e di oggi avvalendoci di fonti diverse che costituiscono parte del nostro corpus (dizionari storici, guide « turistiche » e testi teorici-empirici, infine alcuni siti internet e brochures promozionali).

Le *Guide* ottocentesche consultate sono promosse da medici, tutti sostenitori dell'idroterapia o idropatia, termine che veniva erroneamente utilizzato e che denominava l'insieme dei sistemi di cura basati sull'acqua. Lo scopo terapeutico è evidente e quell'indirizzo è avallato, tra altri, da due riferimenti storici: l'istituzione nel 1853 della Société d'Hydrologie et Climatologie médicale di Parigi (che pare servisse di modello alle società balneologiche esistenti nella maggior parte delle capitali europee) e l'inserimento dell'idroterapia nei programmi di insegnamento ufficiali della Facoltà di medicina di Vienna e poi in quelle europee.

La consultazione dei dizionari conferma quella datazione. Nell'edizione del 1835 del *Dictionnaire de l'Académie* l'idroterapia è assente, la voce « thermes » rimanda all'epoca greco-romana, solo il lessema « source » accenna a una tipologia delle acque in base alla loro composizione chimica (eaux sulfureuses, eaux ferrugineuses). Bisogna aspettare il 1863 sia per il *Dictionnaire Littré* che per il *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* perché venga registrata l'accezione di Terme come « stabilimento annesso a una sorgente termale, per lo sfruttamento di essa a scopo idroterapico (le t. di Abano, di Montecatini) » / Thermes « aujourd'hui établissements disposés pour l'usage thérapeutique des eaux médicinales. Les thermes de Bagnères de Luchon » (LITTRÉ 1863-1877 : 2217) e perché venga definita l'Idroterapia « Termine di medicina, modo di curare certe malattie per mezzo dell'acqua fredda » (CRUSCA : 25) ; Hydrothérapeutique ou

Hydrothérapie, « Terme de médecine. Mode de traitement des maladies, spécialement de certaines maladies chroniques, par l'usage de l'eau froide en applications extérieures diversement modifiées ». Va sottolineata anche la nuova accezione di « cure » (dopo quella di « avoir cure de ») dove viene indicato il contesto d'uso : « Terme de médecine, traitement d'une maladie, d'une blessure qui en produit la guérison ex. Faire une cure d'eaux minérales ». La balneoterapia appare come terza accezione alla voce Bain « Établissements de bains. Ces bains sont bien situés. Les bains de Cauterets, d'Aix en Savoie » con l'introduzione nel Supplemento dell'aggettivo « balnéatoire, qui a rapport aux bains. Ex. Appareils balnéatoires et hydrothérapiques » (LITTRÉ 1876 : 6852).

La *Lessicografia della Crusca in rete* nella quinta edizione (1863-1923), non dissimile dalle precedenti, ribadisce nelle citazioni proposte lo stesso orientamento terapeutico : l'Acqua viene presentata come uno dei quattro elementi, e nella sua composizione chimica, mentre l'acqua termale, l'acqua minerale (« dicesi di ogni acqua di polla, calda o fredda, che per avere in sé disciolte alcune materie minerali, s'adopera particolarmente in medicina ») si collocano in una lunga lista di acque più o meno manipolate (*acqua medicata, acqua artificata, acqua acciaiata, ecc.*) ; si insiste sulla loro funzione curativa: si preconizza in caso di « stomacazione » (« in acque cotte il calor febbrile refrigerano e la stomacazione e l'enfiamento dello stomaco »), di « menomamento » (« a coloro che hanno febbre dopo il menomamento si dia con l'acqua a bere ») o ancora di « ventosità » (« l'acqua tiepida dissolve la colica, cioè il mal del fianco e la ventosità della milza »).

Accanto al contributo di Claude Bernard e di Louis Pasteur nel rilanciare le acque termali per le loro proprietà antisettiche, si diffondono monografie che promuovono « la cura dell'acqua », richiamandosi a Vincenz Priessnitz, a Vicente Perez, a Sebastian Kneipp o a Wilhem Winternitz ed elencando le numerose e serie malattie suscettibili di guarigione :

XVIII – [...] è in questo modo (lenzuolo bagnato) che l'acqua fredda risolve le congestioni, estingue le infiammazioni e guarisce radicalmente il reumatismo, l'artridite, la gotta, l'erpate, lo scirro, il cancro e tutte le malattie umorali, non escluse le più spaventevoli forme della sifilide. (ARBOIT 1879 : 90)

[...] Con ciò e con l'azione fortemente astringente in causa delle alte dosi di Sali di ferro rimane spiegato l'uso vantaggioso della Roncegno nella medicazione delle ferite, nelle affezioni catarrali della congiuntiva, nelle cistiti, nelle vaginiti e nelle endometriti, nelle proctiti, ecc., somministrata sotto forma di lavaggi locali, e nelle affezioni catarrali delle prime vie respiratorie e perfino con successo nella difterite, somministrata sotto forma di inalazione e gargarismi. (DE GIOVANNI 1905 : 9)

Il successo della terapia non era necessariamente dovuto all'acqua in sé, ma ai risultati ottenibili mediante l'applicazione sul corpo umano di stimoli termici,

meccanici, chimici: dalle irrigazioni, assunzioni per bocca, inalazioni, bagni totali o parziali, mezzi bagni, piscina, alle docce di vario tipo quali la spugnatura, il lenzuolo strizzato o il lenzuolo grondante così come viene riportato da Angelo Arboit (1879 : 60). A cui si aggiungono l'idro-crio e termoterapia di G.S. Vinaj (1916 : 68-102), divulgatore degli insegnamenti della scuola di Guglielmo Winternitz e fondatore dell'idroterapia clinica. Lo scopo: il rafforzamento del sistema cardio-circolatorio per effetto della vasodilatazione periferica e un beneficio anche a livello neuro-muscolare.

Fatto sta che di fronte a casi di guarigione eclatanti, per non dire miracolosi (l'esempio di Sebastian Kneipp che riesce a guarire dalla tubercolosi con semplici applicazioni di acqua fredda è emblematico!), le stazioni idrotermali acquisiscono fama. Le *Guide* sono il segno di questo interesse rinnovato per le terme e dell'orizzonte di attesa da parte dei curisti. Grazie all' « acqua usata come astersivo e rinforzativo » (ARBOIT 1879 : 40), l'offerta e la domanda s'incontrano felicemente, proiettate entrambe verso la conservazione o il recupero della salute.

[...] ho quindi rivolto la mia mente all'utilità del mio PROSSIMO limitandomi però a delle concise descrizioni sulle località in cui le acque scaturiscono, ed abbondando, per mezzo di semplici elenchi, costituenti una specie di prontuario, in quelle notizie che sono veramente preziose per chi abbisogna della salute e della massima economia per riacquistarla. (TIOLI 1894 : 3)

Nella *Guida* già citata dei Dott. Prof. G.S. Vinaj e Rodolfo Pinali, la Prefazione intitolata *L'Italia idrologica e climatologica* tocca punti sensibili: innanzitutto, la difficoltà a raccogliere dati utili per negligenza e per tendenza all'immobilismo da parte degli interessati, poi l'intuizione del concetto di territorialità e di sistema nel voler privilegiare il criterio del raggruppamento per regione piuttosto che una classificazione seconda la composizione chimica delle acque.

[...] In quella (precedente edizione) io mi doleva che alle domande rivolte ai proprietari delle sorgenti minerali e degli stabilimenti italiani o non si fosse risposto o mi si fossero mandate notizie o insufficienti o poco attendibili. [...] Per l'iniziativa generosa di un intelligente industriale, l'Associazione Medica Italiana di Idrologia, di Climatologia e di Terapia Fisica accetta di occuparsi della redazione di una guida che valga a far conoscere nel miglior modo possibile le nostre stazioni balnearie, le nostre acque, i nostri mezzi di cura fisica, a dare un'idea possibilmente esatta del valore loro e della loro importanza [...]. Il criterio che ci avrebbe portato a parlare delle stazioni balneari secondo una presupposta classificazione delle acque minerali non avrebbe dato un'idea dell'importanza di ciascuna regione, avrebbe separato stazione da stazione anche della stessa località, e si sarebbe appoggiato ad un concetto, oltreché difficile, spessissime volte incerto. (VINAJ 1916 : 5)

In quanto alla Guida di Angelo Arboit intitolata *I Bagni*, pur avendo una

impostazione descrittiva ed informativa, si trasforma in un manifesto politico-sociale in favore della balneoterapia a fini igienici e preventivi da una parte e della gestione redditizia delle acque naturali dall'altra:

Se ogni paese ad imitazione di Mulhouse avesse a fondar bagni e lavatoi quanti occorrono ai bisogni di ogni classe del popolo e si rendesse per siffatti mezzi la pulitezza ricercata, obbligatoria dappertutto, né si vedrebbero schifose malattie regnare con tanta frequenza, né potrebbe alcun morbo epidemico far tra di noi tante vittime. È questa una questione che varrebbe la pena di essere studiata, ma che non pare esserlo molto dai nostri economisti [...] ; infatti in materia di bagni ella [l'Italia] è al di sotto di tutte le nazioni da me sin qui nominate ; giacché per quanto ellasia ricca di terme, e di acque fredde, nulla ha fatto ancora per rendere i suoi bagni popolari (tranne quelli marini) (ARBOIT 1873 : 49 e 55)

[...] All'Italia non mancano, come si vede, i bagni naturali ; mancano i balneo tecnici, gli speculatori, i bagnanti. (ARBOIT 1873 : 168)

L'aneddoto riportato che vede protagonisti Garibaldi e suo nipote Mameli funge da *exemplum*, sottolineando l'importanza del bagno, dell'igiene personale e pubblica quale priorità della politica e dell'economia. Nel complesso, la prevenzione, la conservazione e il recupero della salute sono le parole-chiave di questo periodo del termalismo, il cui fulcro resta lo sviluppo della vitalità, la ricerca e lo stimolo di un'energia che investa l'individuo nel più profondo del suo essere.

È compito della cura dietetica il rinforzare l'organismo e le sue funzioni con ispeciale riguardo agli organi e sistemi organici indeboliti. L'idroterapia si presta a tale ufficio, agendo in un alto grado sull'innervazione e sulla funzione complessa dell'asse cerebro-spinale per mezzo delle estremità nervee sensibili periferiche (ZUCCHI 1883 : 332)

Del resto sarebbe desiderabile che agli Stabilimenti di bagni freddi avessero a recarsi anche i sani per premunirsi, col forticarvisi, contro ogni genere di malattia. (ARBOIT 1873 : 42)

Quali sono le caratteristiche linguistiche dei discorsi incontrati? La prevalenza di un linguaggio nella maggior parte dei casi razionale e scientifico non cancella il carattere divulgativo dell'intento ; giustifica la terminologia specialistica che si suddivide in microlingue settoriali, dai tecnicismi per le pratiche igieniche ed idroterapiche, alla meticolosa classificazione delle proprietà chimiche delle acque sull'esempio di Plinio il Vecchio (calde, tiepide, fredde, sulfuree, alluminose, nitrose, ferruginose, gassose) e alla sterminata nomenclatura delle malattie che l'acqua doveva curare. Sono tre campi semantici interdipendenti, correlati tra loro : si presume portino alla guarigione, e guarigione significa salute. L'acqua non è altra che lo strumento e il veicolo di questo processo di guarigione e diventa

sinonimo di « medicina della natura » (ARBOIT 1873 : 109). Nel « prendre les eaux » o « passare le acque », le qualità depuranti, dissolventi e purgative delle acque hanno « benefici salutari », « effetti salubri ». Ma al di là del rapporto causa-mezzo-effetto delle « acque della salute »/« eaux de santé », si celano altre « virtù » misteriose e guaritrici, tanto da registrare l'espressione il « sanctuaire des eaux », oppure tanto da insistere sul concetto di energia e di vitalità, così come lo concepisce Gaston Bachelard :

[...] dès maintenant, on doit se rendre compte que l'hydrothérapie n'est pas uniquement périphérique. Elle a une composante centrale. Elle éveille les centres nerveux. Elle a une composante morale. Elle éveille l'homme à la vie énergétique. L'hygiène alors est un poème. (1942 : 168)

Si tratta di espressioni ed immagini ricorrenti quali la forza vitale, la linfa vitale, la « vena d'oro » che esaltano gli effetti vivificanti dell'acqua (secondo Victor Hugo, adepto dell'idroterapia, l'uso dell'acqua è « réconfortant pour les travaux de l'intelligence et autres »²), oltrepassano la sfera medica e sfociano su un immaginario mineralogico del « vitalismo » in sintonia con i valori dell'era industriale trionfante. Le definizioni del *Littré* come quelle del *Dizionario storico, geografico e biografico* accennano alla combinazione acqua/fuoco « matières en effervescence, matières enflammées, chaleur » ; le acque termali sono prima di tutto percepite e vissute come « materia e prodotto del fuoco », immaginate come la combinazione diretta dell'acqua e del fuoco (BACHELARD 1942 : 113) di cui conservano il simbolismo energetico.

Sembra che il mito della Fontaine de Jouvence legato alla volontà di guarire e di ritrovare la salute, cioè la capacità di essere e di restare attivi, conosca un nuovo avatar !

Oggi, questa Fontaine de Jouvence presenta tratti nuovi e al termine-chiave « salute » si associa inderogabilmente quello di « benessere ». Un esempio per tutti sul sito www.termespa.it con l'annuncio *Salute e Benessere dall'Acqua. Oltre 130 centri termali in Italia per curarsi, rigenerarsi o rimettersi in forma.*

Spesso la salute quale prevenzione, cura e riabilitazione sembra stare solamente tra le righe, sopraffatta da vari lessemi che generano confusione : Benessere, wellness, termalismo, SPA, remise en forme, beauty farm, ecc.

² Cf. Voce **Hydrothérapie** del Trésor de la Langue française <http://atilf.atilf.fr> con la citazione tratta dal *Journal* dei fratelli Goncourt (1873) : « Hugo fait un cours d'hydrothérapie. Il nous entretient de l'ablution qu'il prend chaque matin, ablution qu'il enrichit de quelques carafes d'eau glacée qu'il se verse lentement sur la nuque, dans le cours de la journée – vantant fort ce réconfortant pour les travaux de l'intelligence et autres ».

« Benessere » con la frequenza più alta nelle guide di talassoterapia (CANALIS 2003), vi assume lo statuto linguistico di iperonimo. Questa ipertrofia del termine, peraltro multidimensionale e multisettoriale, tende ad ipnotizzare senza chiarire quale sia il ruolo del termalismo :

Il termalismo del XXI secolo, alla conquista del benessere. Il XXI secolo apre la strada a una nuova generazione di stazioni termali, che associano i trattamenti alla convivialità. Da sempre luoghi di villeggiatura e di fermenti culturali, i centri termali del terzo millennio si rinnovano e si impegnano sulla strada del benessere e del rilassamento (www.doctissimo.it)

L'enfasi acquisita negli ultimi anni dal concetto di benessere ha portato ad una riscoperta delle terme come luogo, non soltanto di cure mirate alla risoluzione di alcune patologie, ma soprattutto come meta di viaggi finalizzati al relax ed alla remise en forme (www.termespa.it/terme-lazio.php)

La prima accezione dell'Enciclopedia Treccani per la voce « benessere » è « stato felice di salute, di forze fisiche e morali », essa passa davanti alla definizione del benessere in economia, ricalcando solo in parte quella presente nel rapporto della Commissione Salute dell'Osservatorio europeo. Quando la Federterme dichiara di puntare al « raggiungimento delle condizioni di completo benessere della persona dove è possibile procedere alla cura delle malattie sposando la terapia naturale con un'altrettanto naturale immersione in oasi di verde e di pace » e afferma che « [...] le Terme italiane, famose in tutto il mondo per l'efficacia dei trattamenti e per la bellezza paesaggistica, in cui sono inserite sono diventate negli ultimi anni la punta di diamante del sistema ricettivo italiano », essa enfatizza un elemento rispetto al passato : la presenza e l'impatto della cornice paesaggistica che fa parte integrante dell'offerta termale, instaurando un rapporto stretto tra il curista e l'ambiente insieme a una fitta rete semantica tra il discorso scientifico che appoggia il discorso promozionale e procedurale, e il discorso procedurale che a suo turno avvalga le descrizioni (MARGARITO 2007). Infatti, il lessico della salute non è scomparso (cf. il sito di Abano Terme : « osteoporosi, reumatismi (dismetabolici e infiammatori, borsiti, tendiniti, periartriti, epicondiliti), lesioni traumatiche e postumi di fratture, interventi ortopedici, gotta e diverse malattie del sistema respiratorio. Sono le patologie che sodio, magnesio, potassio, iodio e silicio delle acque dei fanghi di Montegrotto ed Abano Terme curano e prevengono ») ma gli si affianca il lessico del cosiddetto benessere (giusto equilibrio psicofisico) secondo una visione olistica dell'individuo. La tipologia dell'offerta ricorre spesso ad una terminologia in lingua inglese (*Star week, Power week, Acqua Relax, Acqua Wellness, Innovative Acqua*, ecc.) così come al lessico tecnico-pratico (*Mystic massage, Philosophy massage*) senza una reale motivazione. Le pratiche mediche tradizionali (il percorso Kneipp è oggi pressoché onnipresente nei centri benessere in Italia, il più

comune consistente in un camminamento sui sassi di fiume per l'attivazione della pompa ematica nel piede con getti alternati di acqua fredda e calda, sauna, doccia o Bagni Scapidar e capilloterapia) sono fiancheggiate da pratiche alternative che attingono al pensiero filosofico orientale o di estrazione New Age (cromoterapia, aromaterapia, riflessologia cinese, lettino ayurveda, trattamenti shatsu, ecc.). Questo orientamento diffusissimo che coglie le suggestioni/suggerimenti orientaleggianti, mistici o esoterici degli ultimi decenni formattati dai media risponde al tempo stesso a un bisogno di spaesamento e a un bisogno di accompagnamento (o li suscita?). Il lessico sensoriale (dei trattamenti come della cornice paesaggistica, all'interno come all'esterno) fatto di colori, suoni, profumi, sensazioni tattili, sviluppa una dimensione emozionale, capace di penetrare nel profondo e di raggiungere quel misterioso « settimo » (che è anche denominazione di un massaggio).

Ma qual è il fine da raggiungere? Il termine ricorrente di « percorso » si applica più al piano psicologico che al piano fisico e l'azione da seguire indica una meta, che si esplicita attraverso una molteplicità di finalità :

PER ritrovare il piacere di rilassarsi immersi in un'oasi di puro benessere, PER ritrovare freschezza e benessere, l'idroterapia di Kneipp, PER il tuo benessere, PER ritrovare le energie, PER migliorare il proprio aspetto, PER riposare la mente ed essere in equilibrio, PER vivere in armonia la vita di tutti i giorni, PER una vacanza rigenerante dove ritrovare forma, equilibrio e serenità, PER darti le attenzioni che meriti, PER invitarti a provare un relax profondo, PER sciogliere le tensioni dello stress, PER curare corpo e mente, PER recuperare un'immagine sana e curata, PER trovare un nuovo slancio vitale, PER ritrovare l'armonia in un'oasi di tranquillità, per intensi momenti di benessere, PER ritrovare l'equilibrio psico-fisico e allontanare lo stress.

A livello sintattico, è da rilevare la contrapposizione tra la proposizione principale e la proposizione finale : i sintagmi nominali inventariati « sosta, appuntamento, piccola occasione, pausa, dolce fuga, breve vacanza » hanno un sema in comune /il fattore tempo/, insistono sul poco tempo materiale a disposizione, sulla brevità del soggiorno mentre l'obiettivo suggerisce e garantisce un tempo psicologico appagante e duraturo. Ci sono vari livelli tra gli obiettivi, dal più al meno raggiungibile, dal meno al più ambizioso. Le occorrenze di « trovare », « ritrovare » sono davvero numerose e abbinate a sostantivi astratti che rinviando all'interiorità, al cuore della nostra intimità. La direzione del « percorso » è orientata verso l'appropriazione di sé, e non mancano gli aggettivi o le preposizioni (all'interno, nel cuore di, nel centro di, immerso, circondato, racchiuso) che rinforzano quel movimento centripeto, atto a favorire il « ricentramento su se stessi » o una maggiore « concentrazione ».

Se aggiungiamo a questa immersione nell'io, a questo ritorno in noi stessi, l'abbandono e il piacere del contatto ai quali ci invitano i discorsi promozionali

con tono familiare ed ammalianti (« Prenditi una pausa, dedicati a te stesso, lasciati accarezzare dalle nostre proposte [...] Abbandonati ad un benessere fatto di coccole e carezze », Terme di Abano) è giocoforza registrare un linguaggio dell'affettività e dell'accompagnamento che intende toccare radici emotive.

sarà un'armonia di colori, sapori, profumi e musica avvolti in un'atmosfera magica e immersi in un'acqua preziosa che avvolge totalmente il corpo e lo spirito. Un'emozione per tutti i sensi [...] (Terme di Sirmione)

per raggiungere il benessere è necessario coccolare corpo e anima. Le terme nate ed affermate per la cura di gravi patologie, offrono ultimamente anche terapie che rigenerano dal punto di vista estetico e psicologico. [...] ai trattamenti con le acque e i fanghi, per la cura dello stress ed il raggiungimento dell'armonia vengono spesso affiancate sedute di discipline orientali, cinesi e thailandesi molto in voga, tra cui il massaggio shatsu, il massaggio con le pietre calde o la riflessologia cinese. Relax e benessere vengono anche ritrovati attraverso il rito dell'hammam, che risveglia i sensi attraverso profumi, massaggi, bagni, saune, trattamenti. Per ritrovare l'armonia è possibile abbandonarsi a percorsi sensoriali che sfruttano le potenzialità dell'acqua dei giochi di luce e dei colori con la talassoterapia e la cromoterapia.(www.terme-spa.it)

Non è difficile riconoscere attraverso questi ultimi esempi l'immagine del bozzolo o dell'utero materno, dove la vita è al suo stato primordiale, in simbiosi con la natura e pronta a manifestarsi nel pieno vigore delle sue nuove energie. Il termine « rigenerarsi » trova in questo contesto il suo senso più autentico. Il progetto dell'architetto Roberta Colombelli descritto in *Benessere, l'importanza del centro* (2009 : 61-63) si sviluppa sottoterra, segnalato all'esterno da un cerchio disegnato sul terreno ; a queste scelte, simbolicamente e filosoficamente eloquenti, si abbina una « [...] architettura interna, che ricorda in alcuni tratti le geometrie islamiche abbinate ad un minimalismo giapponese, è composta da percorsi e viottoli fino alla grande piscina centrale » : l'insieme non materializza forse quel rifugio dell'intimità, quell'immaginario della crisalide, proiezione di un'aspirazione alla rinascita nell'unità ritrovata a cui abbiamo accennato ?

Siamo passati da « les eaux de santé » ai « nuovi templi del benessere », dall'idroterapia alla crenoterapia, dal sangue della terra alla matrice della vita, dalla conquista della salute al sogno di una rinascita, dal « vitalismo » al « cocooning ». Se preferiamo il termine « cocooning » a quello di « pampering » che implica solamente il « farsi coccolare », è perché rimanda all'immaginario della crisalide e a quella sindrome predetta dalla futurologa Faith Popcorn negli anni '70.

La polisemia del termine « benessere » ha accentuato la polivalenza dell'acqua. Duttile e proteiforme, porta sempre con sé, una valenza sociale e sacrale. Quell'oro blu – espressione banalizzata dalla stampa (BALL 2000 : 312) – esercita ancora nei riti termali la sua magica influenza, adattandosi ai desideri della mente

umana. Diceva Hyppolite Taine, senz'altro con un pizzico di ironia ma intuendo la permanenza attraverso la storia del simbolismo profondo dell'acqua, « sotto Francesco I, le Buone Acque guarivano le ferite, mentre oggi guariscono le malattie di petto e di gola. Fra cent'anni, guariranno qualcos'altro : la medicina fa progressi ! »

Forse molto più semplicemente si pone il problema dell'identità di un termalismo di qualità, questione già sollevata in occasione del Congresso di Ourense sul Turismo termale (Galizia, Spagna 2-6 marzo 2011).

Per ora, nell'ambito dell'analisi che abbiamo tentato di condurre, l'acqua termale rimane quella « substance compatissante qui soutient l'activité économique de la richesse de ses significations » (MAJASTRE 1991 : 41), di bachelardiana memoria.

Bibliografia

- ARBOIT, A., 1879, *La Vena d'Oro e l'idroterapia*, Parma, Tipografia del Presente.
- ARBOIT, A., 1873, *I Bagni*, Cagliari, p. 49 e 55.
- BACHELARD, G., 1994 [1942], « Les eaux composées », « Pureté et purification. La morale de l'eau », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti.
- BALL, P., 2000, *H2O. Una biografia dell'acqua*, Milano, Rizzoli.
- CANALIS, G., 2003-2004, *Lessico francese della salute e del benessere : cataloghi della talassoterapia*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature straniere.
- CLARIDGE, R., 1853, *Idroterapia ossia metodo curativo dell'acqua fredda nel modo usato da Vincenzo Priessnitz a Gräffenberg, Silesia ed Austria* con il Discorso preliminare del Dott. D. Tartaglia, Napoli.
- COLOMBELLI, R., 2009, « Benessere l'importanza del centro », *Promozione turistica territoriale : è « tempio » di wellness*, p. 61-63.
- DE GIOVANNI, A., 1905, *Roncegno e le sue cure.*, Roncegno edizione a cura dei Fratelli Dottori Waiz.
- Dossier termalismo*, 2009, p. 54-63, <http://appaltiverdi.it/vsdata/documents/54-63%20dossier%20termalismo.pdf>
- FAVA, A., 1856, *Dizionario storico, mitologico, geografico*, Torino, Libreria sociale.
- Guida Il gusto di star bene*, Relax & Benessere della Robintur, gennaio-dicembre 2011.
- JACOB, J.-C., *Thermalisme et thalassothérapie*, Tourisme de A à Z, Direction du Tourisme.
- L'Italia delle terme*, Touring Club, 2011.
- MAJASTRE, J.-O., 1991, « La montagne en ses thermes : de Montaigne à Michelet », *Revue de géographie alpine*, tome 79, n. 4, p. 41-56.
- MARGARITO, M., *Le sourire de Danaé. Lexique et instances discursives dans les présentations des centres de thalassothérapie*, *Publifarum*, n. 6, « Bouquets pour Hélène », 2007.

- MARIENI, L. Cav. Dott., 1870, *Geografia medica dell'Italia. Acque minerali*, Milano, Vallardi.
- STRAFFORELLO, G., TREVES, E., 1878, *Dizionario universale di geografia, storia e biografia*, Milano, Treves.
- Terme del Lazio. Antica fonte di benessere. Guida alle strutture termali*, Regione Lazio, ottobre 2008.
- TIOLI, L., 1884, *Le acque minerali e termali del Regno d'Italia* Milano, Manuali Hoepli, ed. Libraio della Real Casa.
- VINAJ, G.S., PINALI, R., 1916-1923, *Le acque minerali e gli stabilimenti termali idroponici ed idroterapici d'Italia*, Milano, a cura della Società A. Wassermann & C. Milano, vol. 1 e 2, Umberto Grioni editore.
- ZUCCHI, C., 1883, *La clinica idroterapica*, Milano casa editrice Dott. Francesco Vallardi.

Sitografia

<http://calenda.org/202291> *Les savoirs de l'eau entre science et technique* www.cosmeticaitalia.it/home/it/aree_professionali/Centro_studi/indagini/Cronologia/2008/documenti/RICERCA_SPA_2008-PRESENTAZIONE.pdf

www.doctissimo.it

<http://www.termespa.it/benessere.php>

<http://www.termespa.it/terme-lazio.php>

<http://romagna.info-alberghi.com>

www.benessereviaggi.it

www.federterme.it

www.idroterapia.it

www.lettermeditalia.it

www.thermaliaitalia.info/

Marie-Anne Paveau
Université Paris 13 Sorbonne Paris Cité
EA 7338 Pléiade
ma.paveau@orange.fr

Marcher, courir. Le corps-à-dire des écrivains et des chercheurs

Pour commencer. Marcher, courir. Penser, écrire

Mariagrazia Margarito court. Elle court depuis longtemps, elle court beaucoup, elle court loin. Elle marche aussi, longtemps, beaucoup, et loin. « Marcher, courir », comme le dit joliment le titre de l'un de ses derniers articles (2013), repris ici en hommage, sont des activités apparemment éloignées de la recherche et de l'enseignement, tout en esprit et en station assise ; elles s'y opposent même, pour certains. Mais comme Mariagrazia, je pense que « marcher aide à penser, à réfléchir et [que] c'est un constat qui mériterait d'être détaillé » (2013 : 289) ; comme elle, je crois que « marcher, courir s'inscrivent finalement dans le corps, et ce dernier dans l'écriture » (293). Pour exprimer cela, Mariagrazia propose l'expression de *corps-à-dire* :

Comment la dichotomie traditionnelle corps / esprit est-elle modulée dans un corpus représentatif du discours sur la marche et la course à pied ? Aussi déconcertant que cela puisse être, ce corps-à-dire est-il vraiment « dit », ou à peine dit, ou surtout « réfléchi » (= objet de réflexion) ? Finalement est-ce un « corps-à-dire » parce que non complètement « dit » ? (2013 : 287).

Par *corps-à-dire*, elle signifie que les discours sur le corps eux-mêmes minorent voire sous-entendent cette partie non spirituelle, non discursive, de l'existence humaine, et que les corps sont toujours dans une sorte de devenir discursif. Je reprends cette belle notion tout en l'étendant à celle de « réalité-à-dire », de « matérialité-à-dire », tant le discours en effet, dans la tradition cartésienne qui est la nôtre, peine à sortir de sa clôture, non seulement par rapport au corps, mais par rapport au monde tout entier.

Et j'irai même plus loin : plus qu'une simple inscription de l'un dans l'autre, le corps et le langage constituent un assemblage, produisant un tout composite annulant la frontière dualiste entre corps et esprit, entre monde et langage, entre humain et non-humain. Les corps et les discours font des corps-discours qui, dans un seul geste sémiotique, parlent par corps (PAVEAU 2014).

Ces paroles se déploient dans différents domaines, et en particulier dans ceux que nous fréquentons, espaces de l'écriture et du savoir, lieux de la pensée et de la transmission. À la lectrice privilégiée de ce recueil, qui aime tant courir et marcher, je propose une déambulation dans ces univers où le mouvement du corps se fait production de parole.

1. Le chemin de l'anthropologue de l'enchantement

Les marches d'Yves Winkin, qui, au moment où il écrit « Le chemin de Saint-Jacques » en 2005, dans le premier recueil *Fresh théorie* publié chez Léo Scheer, arpente le chemin de Compostelle depuis quelques années, sont des cheminements qui font exister le corps du marcheur par ses sens, et tout particulièrement la vue. La marche fait partie de ses terrains de recherche, ou plutôt d'arpentage, pour construire ce qu'il appelle une « anthropologie de l'enchantement » : « Dans un espace et un temps donnés, des professionnels, que j'appelle volontiers des 'ingénieurs en enchantement', proposent des cadres de perception de la réalité à des participants, qui les adoptent ou non » (83). Selon lui, le chemin où s'engage le marcheur constitue l'un de ces cadres, qui produit, au sens propre, un enchantement, c'est-à-dire une illusion moderne :

L'enchantement, c'est donc un « cadre d'expérience » qui autorise ses membres à penser et à faire comme si – comme s'ils étaient d'autres qu'eux-mêmes, dans un autre monde, à une autre époque. Mon hypothèse est que ces expériences, aux limites spatio-temporelles bien définies, sont proposées de plus en plus fréquemment dans la société occidentale contemporaine. Non qu'elles réussissent toujours, mais les invitations à « l'évasion » (pour reprendre un mot très fréquemment utilisé par les fabricants de cadres) fusent de toutes parts (83-84).

Yves Winkin montre en détail comment se produit l'enchantement, qui a des origines proprement sémiotiques : les ingénieurs de l'enchantement déposent le long du chemin un certain nombre de signes déclenchant et entretenant l'enchantement du marcheur, qui consiste en sa dépossession, sa rupture avec ses cadres antérieurs. Mais ces signes doivent avoir un certain contenu, et une certaine densité : trop intenses, ils détruisent le sentiment d'évasion, comme ces petits arbres « trop jolis » sur le chemin, écrit le marcheur enchanté, qui annulent le sentiment de naturel si agréable à celui qui aime promener ses pas sur les bas-côtés avec un sentiment de liberté. Les petites balises rouges et blanches qui indiquent le sentier de grande randonnée, pourtant bien artificielles, artefactuelles même, favorisent au contraire l'enchantement, pourvu qu'elles ne soient ni trop rares, ni trop nombreuses.

L'anthropologue-marcheur conclut à une performativité de la marche :

‘Faire le chemin’, écrit-il en conclusion, peut être entendu, au sens d’Austin, comme une volonté performative. Et de fait, par mon cheminement, le mot le dit bien, je fais littéralement advenir le Chemin, qui sinon ne serait qu’une sente dans la forêt, qu’un accotement le long d’une route, un trottoir dans la ville (94).

Et voilà comment, de pas en pas, se crée une suite de signes, produisant du sens, une forme de discours élaboré par la marche elle-même. Un discours de l’enchantement.

2. La marche libre du philosophe

Certains philosophes pensent et marchent, les deux activités se confondant parfois¹. Frédéric Gros, qui écrit habituellement sur Foucault, a publié en 2009 *Marcher, une philosophie*. C’est le livre d’un marcheur, qui marche comme il respire, à moins que ce ne soit l’inverse, et qui décrit comment, en mettant un pied devant l’autre et en recommençant, le marcheur fait exister l’introuvable : la lenteur, la gravité, l’élémentaire, la liberté. Le livre fait alterner des chapitres qui parlent des écrivains marcheurs et des penseurs promeneurs (Rousseau, Thoreau, Rimbaud, Kant), et des sections plus personnelles où l’on entend la voix de l’auteur qui entraîne son lecteur dans ses pas, presque dans ses chaussures, à mesure que les pages se déroulent. Frédéric Gros n’emploie que très rarement le *je* autobiographique, ne raconte rien des événements de sa vie, mais fait partie des auteurs à voix, ceux dont on écoute le timbre, dont on perçoit les engagements, les enthousiasmes et les exaspérations.

La marche, c’est pour lui la suspension des affiliations qui nous tiennent par les mille fils du travail, des sentiments, des reconnaissances, de tout ce qui fait la vie sociale. « Quand on a claqué la porte du monde, on n’est plus tenu par rien », écrit-il au début de l’ouvrage (14). La marche, c’est aussi un délestage profond des différents poids qui nous maintiennent sédentaires et qui concentrent nos énergies sur l’inessentiel, en particulier nous-mêmes et nos apparences : « En marchant, on échappe à l’idée même d’identité, à la tentation d’être quelqu’un, d’avoir un nom et une histoire » (15). L’expérience de la marche est totale chez Frédéric Gros, c’est une forme d’être :

On relève la tête, et nous voilà partis, mais partis pour marcher, pour rester dehors. c’est là, bien là, c’est bien cela, on y est. Dehors, c’est notre élément ; la sensation exacte d’y habiter (49).

¹ Cette section 1.2 reprend en partie un billet publié sur mon carnet de recherche *La pensée du discours* : « Marcher, une philosophie. Courir, une éthique » (PAVEAU 2010).

Comme Frédéric Gros écrit à partir d'une expérience longue, dense et véritable, il se permet des sévérités un peu tranchantes. Il est ainsi un peu méprisant avec les coureurs, qu'il ramène au troupeau des « sportifs » obsédés par la performance, le chronomètre, l'équipement high tech. « Marcher n'est pas un sport », déclare-t-il en *incipit*. Il revient à plusieurs reprises dans son ouvrage sur cette différence à l'avantage de la marche, plus noble, plus terrienne et en même temps plus élevée. Je ne sais pas quels coureurs Frédéric Gros a rencontrés. Mais il arrive que certains d'entre eux courent comme les philosophes marchent : la disposition du coureur à son environnement, au monde, à son corps et au corps des autres constitue aussi une expérience de l'être. Pour moi, et sans doute aussi pour Mariagrazia, la course à pied est une forme d'éthique, et Frédéric Gros emploie d'ailleurs ce terme dans les deux lignes uniques et provisoires qu'il consacre à l'éventuelle noblesse du sport : « Le sport, c'est aussi évidemment le sens de l'endurance, le goût de l'effort, la discipline, une éthique, un travail » (7). L'éthique de la course, ce pourrait être la manière dont le corps qui court se place dans l'univers, pour y être en équilibre au sein de l'effort. Ce pourrait être aussi l'impossibilité de toute tricherie, de tout mensonge à soi et aux autres, à laquelle nous force littéralement la course. Le « comme si » de la marche enchanteresse devenu inefficace, les masques du soi laissés derrière soi comme un sillage : le corps qui court adopte une assiette instable de vérité. Le corps, la course, la vérité : courir fait advenir une autre parole, sans doute impossible dans l'espace socialisé de nos prudences et de nos ménagements, maintenue dans l'effort du souffle et dans la tension des muscles. Une parole-corps, dans le silence de la course.

Car courir, c'est aussi, comme marcher, ouvrir la possibilité de la solitude heureuse, rarement rencontrée dans la vie immobile, où l'attachement et la dépendance structurent nos existences. Quand je cours, je n'ai que moi, mes jambes, ma respiration, ma résistance. Il faut que ça tienne. Et quand, après des années de longues courses régulières et souvent fastidieuses, je m'aperçois que mon corps tient et se tient, j'entre dans un autre ordre d'existence. Le chapitre de *Marcher, une philosophie* intitulé « Solitudes » est sans doute, avec « Élémentaire », celui qui, malgré les réticences de l'auteur à l'égard des coureurs, s'applique le mieux à une éthique de la course. L'auteur explique que la bande est incompatible avec la marche : « Il faut être seul pour marcher. Au-delà de cinq, impossible de partager la solitude » (79). « Partager la solitude », c'est en effet ce que font ceux qui courent comme ils respirent, attentifs à la terre sous leurs pas, au paysage, aux êtres qu'ils croisent, hommes ou animaux, et à leur propre présence. Frédéric Gros écrit qu'on n'est jamais seul quand on marche parce « qu'il y a toujours, même seul, ce dialogue entre le corps et l'âme ». Il a sur ce point de belles formules : « Dès que je marche, aussitôt je suis deux » (83). C'est vrai aussi de la course ; dès que je cours aussitôt je suis deux².

² Si certains philosophes marchent, d'autres courent, et Guillaume Le Blanc a publié en 2013 un ouvrage sur sa pratique de la course, *Courir. Méditations physiques*.

3. La course silencieuse de l'écrivain

Comme les philosophes, les écrivains marchent et courent. La littérature de marche est abondante et on en trouvera mille références dans le livre de Frédéric Gros et l'article de Mariagrazia. Mais la littérature de course est beaucoup plus rare, et en cette matière, il existe un champion, pour ainsi dire. Haruki Murakami a en effet écrit en 2007 un très beau livre sur ses courses, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, traduit en français en 2009. Haruki Murakami (comme Mariagrazia) est un marathonien. Il fait de très longues courses. Il court environ 10 kilomètres par jour, soigneusement consignés sur un petit carnet. « On m'a souvent demandé à quoi je pensais lorsque je courais. En général, les gens qui me posent cette question n'ont jamais participé eux-mêmes à des courses de fond » (24). L'auteur fait une réponse que Frédéric Gros qualifierait d'« élémentaire » : « Simplement je cours. Je cours dans le vide. Ou peut-être devrais-je le dire autrement : je cours pour obtenir le vide » (24). Et plus loin : « Je continue de courir dans ce vide bien à moi, cousu main en somme, dans mon silence nostalgique. Et c'est quelque chose de plutôt merveilleux » (30). L'écrivain a appris du coureur, la course l'a enseigné : « La plupart des techniques dont je me sers comme romancier proviennent de ce que j'ai appris en courant chaque matin » (85). La course enseigne en effet, pour peu qu'on la laisse faire. Haruki Murakami explique que courir a rendu ses livres « extrêmement différents ». Pour lui, courir et écrire sont donc étroitement liés, et au-delà, intriqués : courir lui permet d'écrire, la course constitue la condition de l'écriture.

Pour beaucoup, courir est ennuyeux. « Je m'ennuie quand je cours, c'est répétitif, j'ai l'impression de ne rien faire », ai-je souvent entendu de la part de sportifs qui par ailleurs jouent au tennis, font du vélo, nagent, même. Que fait-on exactement quand on court ? C'est la question à laquelle répond l'article de Mariagrazia, qui qualifie la course et la marche de « non-événement » pourtant si riche de sens. C'est une question difficile. Les coureurs ont souvent le casque sur les oreilles, courant en musique, souvent forte et rythmée, car cela soutient l'effort et la concentration. Mais quand on court en silence, que fait-on au juste ? Plusieurs choses : on entre en dialogue avec soi-même, installant puis entretenant un rapport à soi qui est sans doute la condition de notre rapport au monde ; on parle aussi avec les autres, de manière imaginaire, dans une sorte de prosopopée ordinaire un peu essoufflée (on leur dit ce qu'on n'a pas pu ou osé leur dire, on règle ses comptes, on déclare l'inavouable) ; on élabore et on construit, selon sa profession et ses activités (pour moi, écrire des textes et dessiner des robes), dans une sorte de liberté mentale qui permet tout, et ne laisse aucune trace ; et enfin, on écoute et on regarde, les grandes et les petites choses, les arbres et les bâtiments, mais aussi les grains de la terre que l'on foule ou l'herbe qui jaunit à l'approche de l'automne. En bref, des activités qui ont partie liée à la relation, à la parole, à la création. Bien loin du vide et de l'ennui.

Pour finir. Du corps-à-dire au corps dit

Dans son article, « Marcher, courir, écriture et non-événement », Mariagrazia intègre à son corpus le magazine *Running*, élément qui tranche un peu sur les autres références plus littéraires et savantes, puisqu'il s'agit d'un discours à la fois ordinaire et spécialisé, mais dont elle montre bien à quel point il contient un authentique discours sur le corps. De même, sur le web, les amoureux de la course à pied ont investi de nombreux espaces, en particulier les réseaux sociaux numériques. Il existe ainsi plusieurs pages consacrées à la course sur Facebook, ou sur Pinterest³ par exemple. Elles contiennent des informations très variées, sur la condition physique, l'entraînement, le régime alimentaire, les dates et lieux des grandes courses et des marathons.

Mais elles diffusent aussi, et construisent par conséquent, un discours commun sur la course, une sagesse ordinaire qui peut sans doute paraître un peu naïve et ridicule de l'extérieur, mais qui parle véritablement au corps et à l'esprit du coureur. Cette culture de la course, le plus souvent anglophone, est formulée sous de nombreuses maximes et citations, souvent illustrées, parfois empruntées aux grands auteurs, parfois produites par les grandes marques sportives :

Your only limit is you
 Running is not about being better than someone else, it's about being better
 than you used to be
 When your legs can't run anymore, run with your heart
 Even a bad run is better than no run
 Run for good cause : yourself
 The hardest part is walking out the front door
 Va jusqu'au bout des choses avant d'abandonner
 Ne me demande pas pourquoi je cours, demande-toi plutôt pourquoi tu ne
 cours pas !

Si les chemins enchanteurs de l'anthropologue, les sentiers solitaires du marcheur et les routes silencieuses du marathonien sont inventés et tracés à mesure que le corps avance, à leur tour ces formes et formules disent ce corps qui invente et qui trace : double performativité, le corps performant le chemin et le discours performant le corps, qui illustre l'intrication composite du corps et du sens, du corps et du discours, du corps et de la trace.

³ Pinterest est un réseau social iconique qui repose sur le principe du tableau de liège virtuel (« board »), sur lequel on épingle (« pin ») des images : <http://www.pinterest.com/>

Références bibliographiques

- GROS, F., 2009, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnetsnord.
- LE BLANC, G., 2013, *Courir. Méditations physiques*, Paris, Flammarion.
- MARGARITO, M., 2013, « Marcher, courir, écriture et non-événement », in D. LONDEI, S. MOIRAND, S. REBOUL-TOURÉ, L. REGGIANI (éds), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 285-294.
- MURAKAMI, H., 2009 [2007], *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Paris, Belfond.
- PAVEAU, M.-A., 15.04.2010, « Marcher, une philosophie. Courir, une éthique », *La pensée du discours* [carnet de recherche], <http://penseedudiscours.hypotheses.org/62>
- PAVEAU, M.-A., 2014, « Quand les corps s'écrivent. Discours de femmes à l'ère du numérique », in É. BIDAUD (éd.), *Recherches de visages. Une approche psychanalytique*, Paris, Hermann, p. 207-241.
- WINKIN, Y., 2005, « Le chemin de Saint-Jacques », in M. ALIZART, C. KHIM (éds), *Fresh théorie*, Paris, Léo Scheer, p. 76-95.

Patricia Kottelat
Università degli Studi di Torino
patricia.kottelat@unito.it

Du tourisme de pèlerinage au tourisme de mémoire : la réédition des *Guides des champs de bataille Michelin*

Introduction

En France, la commémoration du centenaire de la Première Guerre Mondiale donne actuellement lieu à de multiples événements et célébrations, notamment à un phénomène éditorial sans précédent avec la parution pléthorique de publications concernant le conflit, reflet de l'engouement des Français pour la Grande Guerre. Dans ce panorama foisonnant d'ouvrages les plus divers, un cas nous semble particulièrement intéressant : c'est celui de la réédition des *Guides des champs de bataille Michelin*, une collection de 29 guides touristiques publiés de 1917 à 1922 et s'inscrivant alors dans le cadre d'un tourisme de pèlerinage des anciens combattants et de leurs familles sur les lieux des combats¹. Cependant, la réédition de cette collection à partir de 2011, comportant actuellement 6 titres, ne reproduit pas intégralement les textes et l'iconographie d'alors, et présente une *revisitation* à travers la réécriture de l'Histoire et une autre lecture des lieux de mémoire. Nous nous proposons d'analyser ici les strates discursives de ce glissement d'un tourisme de pèlerinage à un tourisme de mémoire, et d'en éclairer les enjeux.

S'inscrivant dans la perspective méthodologique de l'Analyse du discours, cette étude s'appuiera sur le corpus suivant : *Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, Le saillant de St Mihiel*, 1919 ; *Guides Illustrés Michelin des*

¹ Sur le tourisme de pèlerinage, voir l'essai de l'historien Antoine Prost, « Verdun », dans *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora : « Il y eut longtemps des cultes privés : des veuves, des parents venaient en pèlerinage sur les lieux où leur mari, leur fils avait disparu. Des anciens combattants grisonnants venaient aussi, entre les deux guerres, en pèlerinage sur les lieux qui les avaient marqués. (...) À partir de 1927-1928, quand elles furent devenues puissantes, les associations locales d'anciens combattants organisèrent souvent de grands voyages en autocar. Les champs de bataille constituaient le but naturel de ces voyages, et d'abord ceux de Verdun » (PROST 1997 : 1769-1770).

Champs de bataille, La bataille de Verdun, 1919, pour les guides anciens et *Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, Somme, Amiens, Péronne, Albert*, 2013 ; *Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, Verdun, Argonne, Saint-Mihiel*, 2014 ; *Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, Chemin des dames, Aisne, Oise*, 2014, pour les guides contemporains.

1. Les guides de 1919

Les guides, dédiés « à la mémoire des ouvriers et employés des usines Michelin morts glorieusement pour la Patrie », présentent tous une même structure linéaire : une première partie retrace les opérations militaires, richement iconographiée par des cartes du front et des photographies des lieux des combats, alors que la seconde partie propose des itinéraires spécifiques permettant de les visiter. Le discours historiographique des deux parties, global dans la première et détaillé dans la seconde, s'inscrit parfaitement dans ce que les historiens Antoine Prost et Jay Winter nomment « la première configuration historiographique de l'après-guerre » (PROST, WINTER 2004 : 15-50), dont ils soulignent le caractère profondément national, imprégnée de germanophobie et axée sur une histoire événementielle, tactique et stratégique ainsi que sur la valorisation de la figure héroïque des généraux ; ainsi, dans l'extrait suivant, la focalisation sur la figure de Pétain est emblématique :

Pétain met 13 bataillons à entretenir la Voie sacrée qui sera la plus grande artère de ravitaillement en hommes et en munitions et sur laquelle passeront plus de 1.700 camions dans chaque sens par jour. Il communique à tous son énergie, son activité et sa foi, et il arrête la ruée ennemie. (...) Le lendemain, dans son ordre du jour, le général Pétain peut déclarer : les Allemands attaqueront sans doute encore. Que chacun travaille et veille, pour obtenir le même succès qu'hier. Courage... On les aura ! (avec reproduction du message autographe).

Ce discours est en outre marqué par la polyphonie puisqu'il reproduit en partie celui de l'état-major français et celui des JMO, les *Journaux de Marche et des Opérations*², dans le récit extrêmement précis des batailles. Mais la caractéristique

² « Selon l'instruction du 5 décembre 1874, l'historique devait s'insérer, en tant que « récit fidèle, jour par jour, des faits, depuis la mise en route jusqu'à la fin des opérations », dans un document réglementaire connu encore aujourd'hui sous le nom de journal des marches et opérations. Il y rejoignait divers états, ordres, compte-rendu, cartes et pièces justificatives. Dans les faits, l'historique se scinda en deux formes rédactionnelles différentes : le compte-rendu détaillé des opérations du journal réglementaire d'un côté et l'historique à vocation mémorielle de l'autre. » www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr

la plus frappante des guides anciens est celle d'un discours épique et épideictique qui transforme en épopée héroïque tous les faits d'armes :

Les canons furent installés très rapidement et en quelques jours ils réduisirent au silence les pièces du fort français dont ils broyèrent les tourelles et les bastions. La garnison héroïque finit par être enfumée par l'ennemi qui avait atteint le pied du fort. Aussi, quand les défenseurs survivants, à demi asphyxiés, purent sortir des ruines du fort, les Allemands leur présentèrent les armes en témoignage d'admiration pour leur vaillance et permirent aux officiers de conserver leur épée.

Les 10 et 11 novembre, l'avance avait commencé ; mais la capitulation générale de l'ennemi ne permit pas aux Américains de mettre à leur actif cette nouvelle et retentissante victoire qui eût été le couronnement de la belle opération de Saint Mihiel.

Enfin, et surtout, à travers une modalisation et une axiologie marquées qui traversent l'ensemble des textes, se déploie un pathos poignant du discours historiographique :

Le spectacle est émouvant, le flanc de la butte est creusé de cratères, de trous d'obus qui sèment de taches grises la terre rougeâtre où ne subsiste aucune végétation. La butte glorieuse, dénudée, se dessine sur le ciel. Entre Montgirmont et les Éparges se creuse le ravin de la mort où tant de braves tombèrent dans le premier assaut des Éparges.

Dans cette boue des Éparges, des hommes, non blessés, furent noyés et beaucoup de blessés ne purent être sauvés à temps de la fondrière où ils étaient tombés. La victoire des Éparges, a-t-on dit, est un « travail de géants ». Mais la victoire avait coûté cher. La plupart des officiers et des milliers d'hommes étaient tombés. Les pertes allemandes étaient au moins aussi lourdes.

Au petit cimetière que l'on a établi sur les pentes du coteau, des centaines de héros dorment leur dernier sommeil. Les pentes de toute la région près de la route ne sont plus que des cimetières et le bois lui-même cache dans son sol des centaines de morts ensevelis par une explosion de mine ou enfoncés dans une tranchée.

Le spectacle est émouvant : arbres détruits, sol retourné par les obus, tranchées effondrées, abris disloqués. Lorsque la route atteint la crête, se retourner : le spectacle est encore plus tragique.

Ce pathos si caractéristique des guides anciens, empreints d'empathie doloriste, converge toujours dans un discours patriotique :

C'est un total de 82 divisions que les Allemands ont été amenés, au cours de onze mois, à mettre en ligne devant Verdun, qu'ils avaient cru emporter de force avec 10 à 12 divisions, en quelques jours. Quel contraste entre ce formidable effort et la médiocrité des résultats ! Et comme ce contraste illustre de manière éclatante

l'héroïsme et la ténacité des défenseurs de Verdun ! (...) Verdun est resté le cauchemar de la population allemande et il a été surnommé par les soldats ennemis : le charnier de l'Allemagne. (...) Pendant des siècles, et sur tous les points du globe, le nom de Verdun continuera de retentir comme une clameur de victoire et comme un cri de joie poussé par l'humanité délivrée. (Citation de Poincaré).

Car c'est bien là la caractéristique essentielle de ces guides, un discours patriotique adressé d'une part aux anciens combattants souhaitant revoir les lieux de leur souffrance et d'autre part aux familles ayant perdu un être cher et désireuses d'accomplir un pèlerinage s'apparentant à un travail de deuil. Qu'en est-il 100 ans plus tard, et que reste-t-il de ces spécificités discursives dans la réédition de ces textes ?

2. Les guides contemporains

Contrairement à leurs prédécesseurs, les guides contemporains présentent une structure formelle complexe et stratifiée tant sur le plan typographique que textuel. En effet, la segmentation typographique des textes (caractères normaux, gras et italiques), la présence du chromatisme bleu horizon ainsi que la mise en page fragmentée par de nombreux encadrés, composent cette structure enchâssée invitant à plusieurs niveaux de lecture. Ces strates discursives sont emblématiques des guides contemporains où apparaît une forte hybridation du discours historiographique avec le discours touristique, ce dernier étant caractérisé par « la didacticité patente (« faire savoir, faire connaître »), la fonction d'accompagnement (étroitement liée aux textes expographiques, mais présente à des degrés différents dans les guides aussi), la fonction promotionnelle (les données euphoriques dans les guides touristiques sont ô combien nombreuses). » (MARGARITO 2013 : 43)³. En outre, les guides présentent une dimension culturelle prédominante, à travers la mention constante des écrivains de la Grande Guerre⁴ et les nombreuses citations littéraires.

³ Sur les spécificités discursives des guides touristiques voir aussi KERBRAT-ORECCHIONI 2004, MOIRAND 2004 et MARGARITO 2000, 2004.

⁴ Les auteurs cités sont Roland Dorgelès, Albert Londres, Louis Aragon, Teilhard de Chardin, Apollinaire, Yves Gibeau, Alain-Fournier, Georges Gaudy, Wilfried Owen, Maurice Genevoix, Ernst Jünger, Louis Pergaud, André Pézard, Blaise Cendrars, Maurice Barrès.

2.1. Le discours historiographique

Le discours historiographique des guides contemporains est clairement polyphonique. Ceux-ci comportent tous la même partie introductive rédigée par l'historien François Cochet, soit une chronologie globale du conflit ainsi que des éléments d'histoire culturelle. La seconde strate historiographique, non signée et donc assignable à l'équipe rédactionnelle, est constituée par le récit des événements liés aux lieux spécifiques de chaque guide, enrichi de nombreuses citations d'écrivains combattants tels que Genevoix ou Dorgelès. En outre, une troisième strate est repérable dans la mention, une fois encore, des JMO, dont des passages sont reproduits dans de nombreux encadrés destinés aux approfondissements et aux anecdotes. Enfin, et c'est là que réside l'originalité de la réédition, ce sont les guides anciens qui constituent l'intertexte, puisque de longs extraits en sont proposés sur des pages bleu horizon et font l'objet d'une lecture critique à travers une glose, comme dans les exemples suivants :

Les photographies insérées dans ces pages donnent une impression de calme qui peut surprendre : dans les tranchées bien aménagées posent des officiers souriants, les mains dans les poches, et des troupiers s'adonnant au loisir de l'artisanat de tranchée. Rien n'est montré des horreurs des combats, tel le sol jonché de cadavres des récits de l'écrivain combattant Maurice Genevoix.

Le récit contenu dans ces pages fait la part belle à l'héroïsme des soldats français dont les assauts pour reprendre la butte de Vauquois furent particulièrement meurtriers.

Le commentaire d'époque insiste sur la manœuvre de la propagande allemande annonçant faussement la chute du fort de Vaux le 9 mars 1916. En revanche, la bravoure des défenseurs du fort assiégé en juin est portée très haut, au point de céder au cliché cocardier – mais totalement erroné – d'affrontements à la baïonnette dans les galeries du fort.

Ce texte narre dans le style emphatique de l'époque les combats autour de Thiepval. Une erreur à signaler : ce ne sont pas les Australiens mais les Britanniques qui s'emparent de la ferme du Mouquet.

Cette reprise du discours antérieur opère une distance critique vis-à-vis du patriotisme *cocardier* emblématique des guides anciens. La reformulation du discours historiographique se vérifie également au niveau de la réécriture des *mythes* et *légendes* de la Grande Guerre, ici redimensionnés, tels que la légende de la tranchée des baïonnettes, l'épisode de la Croix des Carmes ou encore le célèbre cri *Debout les Morts !* :

Un monument recouvre la tranchée où, le 10 juin 1916, les hommes de deux compagnies du 137^e RI ont été, dit-on, ensevelis debout à la suite d'un bombardement

d'une violence inouïe. Avant sa construction, des travaux d'exhumation sont entrepris là où les fusils plantés verticalement signalent la présence de soldats tués. Ils révèlent que les 21 corps n'étaient pas debout, contredisant la légende.

Tel que le relate le guide Michelin d'après-guerre, l'épisode de la Croix des Carmes véhicule l'image de soldats français particulièrement pieux et soucieux de recueillir ce modeste élément de patrimoine qu'ils protègent des Allemands, souvent montrés comme des barbares.

L'ancien guide Michelin fait la part belle aux épisodes héroïques amplifiés par la littérature de l'arrière. C'est ici le cas du « Debout les morts ! » de l'adjudant Péricard, largement popularisé par l'écrivain nationaliste Maurice Barrès.

Enfin, non seulement la germanophobie a totalement disparu du discours historiographique, mais celui-ci est clairement orienté vers le *politiquement correct* dans la mention paritaire des morts de chaque camp, alliés et ennemis : aussi, la réconciliation et l'amitié entre les peuples sont-elles réitérées tout au long des ouvrages contemporains :

Aujourd'hui les drapeaux français et allemand flottent côte à côte au sommet du fort, rappelant la tragédie vécue par les soldats des deux armées.

La nécropole allemande de Cosenvoye revêt une importance symbolique car c'est elle qui fut choisie le 22 septembre 1984 par le chancelier allemand Kohl et le président français Mitterand pour y célébrer ensemble la réconciliation franco-allemande. La période de visite idéale est en automne, lorsque les arbres sont parées d'or et de rouge.

2.2. Évolution diachronique du pathos

Alors que le pathos imprègne de façon organique et homogène le tissu textuel des guides anciens, et pour cause, il se déploie selon deux modalités distinctes dans les guides contemporains. Dans le premier cas de figure, on le repère aisément puisque l'émotion est explicitement désignée à travers des marques lexicales et axiologiques, comme dans les exemples suivants qui présentent une *émotion dénotée*, pour reprendre l'expression de Catherine Kerbrat-Orecchioni (2000 : 61) :

Le monument national de la seconde bataille de la Marne ne ressemble à aucun autre mémorial. Aménagé en 1935 sur la butte qui a vu déferler les armées alliées en 1918, le monument des « Fantômes » scrute les collines du Tardenois. C'est à Paul Landowski que l'état confie la tâche de matérialiser la mémoire des combattants disparus. Le sculpteur a ici dessiné l'un des plus émouvants monuments commémoratifs de la Grande Guerre. « Ces morts je les relèverai » s'était promis Landowski, lui-même mobilisé en 1916 dans une section de camouflages.

Le vitrail patriotique montrant une famille en train de se recueillir sur la tombe d'un soldat est particulièrement émouvant.

Son monument aux morts est une sculpture pleine d'émotion de l'artiste Lucie Bouniol, baptisée « la moisson sur le champ de bataille ». Il figure une paysanne debout, sa faucille à la main, qui se recueille sur la tombe d'un soldat désignée par un casque.

Le monument aux morts s'élève dans le parc municipal. Intitulé « le Gisant », il figure un soldat abattu sur le champ de bataille, allongé sur le ventre, la tête sur le côté, encore coiffée de son casque. La sculpture de bronze est placée sur une dalle surélevée qui repose sur les épaules de deux pleureuses en pierre, assises, le visage incliné et dissimulé par le voile du deuil. Ce monument émouvant est l'œuvre de Gaston Broquet.

L'on trouve également des énoncés où l'émotion dénotée s'allie manifestement à une visée pathémique⁵, fonctionnelle au partage de l'émotion, et ceci selon un mode injonctif :

Derrière la maison d'accueil du cimetière, trouvez l'émouvant monument élevé aux sportifs amiénois décédés au cours du conflit.

Au cimetière, voyez le monument aux morts et la belle effigie féminine figurant une veuve serrant contre elle son enfant. Notez l'expression douloureuse sur les deux visages.

Remarquez également le monument aux morts réalisé par Gaston Broquet. Saisissant de réalisme, il représente le cadavre d'un poilu français gisant sur le champ de bataille.

Tout comme la description systématiquement *émue* des monuments aux morts et des cimetières, l'évocation constante des morts et des horreurs de la guerre portent des traces pathémiques :

Sur le chemin des Dames, écrit Roland Dorgelès dans le « Réveil des morts », « si l'on creusait de la Malmaison à Craonne une fosse commune, il le faudrait dix fois plus large pour contenir les morts qu'il a coûtés ». C'est dire la perception que les combattants avaient de cet épisode de la guerre. L'état des pertes du Chemin des Dames

⁵ « Ainsi peut être repérée une double énonciation de l'effet pathémique : une énonciation de l'*expression* pathémique, énonciation à la fois élocutive et allocutive qui vise à produire un effet de pathémisation soit par la description ou la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur est censé se trouver, soit par la description de l'état dans lequel l'autre devrait se trouver ; une énonciation de la *description* pathémique, énonciation qui propose à un destinataire le récit (ou un fragment) d'une scène dramatisante susceptible de produire un tel effet. » (CHARAUDEAU 2000 : 144)

est connu depuis peu de temps. Pour l'année 1917, durant la période du 16 avril au 10 mai, sous le commandement Nivelle, on a pu compter 114 000 tués, blessés ou disparus. Pendant la deuxième phase de la bataille, sous le commandement Pétain, 118 000 hommes ont encore été perdus. Mais contrairement à ce qu'on a affirmé pendant longtemps, ces chiffres énormes sont à l'image des pertes subies lors d'autres batailles de cette terrible guerre.

Un mémorial rend hommage aux bataillons de la 34^e division britannique qui s'élancent le 1^{er} juillet 1916. Leurs pertes furent effroyables : 4292 hommes tombèrent en cette seule journée.

Le 1^{er} juillet 1916, les 4^e et 31^e divisions britanniques y subiront des pertes énormes, que les services sanitaires des deux camps seront dans l'incapacité de relever. Plusieurs témoignages relateront la vision terrifiante des corps « séchant » sur les barbelés devant Serre.

À l'extrémité de l'éperon est rappelé le sacrifice de « Ceux qui n'ont pas de sépulture », environ 10 000 soldats dont les restes ont été ensevelis dans la boue du champ de bataille.

La charge émotionnelle qui se dégage de ces énoncés est à rattacher à une topique des émotions qui

provoque un certain type de réaction affective dans une culture donnée, à l'intérieur d'un cadre discursif donné. (...) L'émotion s'inscrit dans un savoir de croyance qui déclenche un certain type de réaction face à une représentation socialement et moralement prégnante. Des normes, des valeurs, des croyances implicites sous-tendent les raisons qui suscitent le sentiment.

comme l'explique Ruth Amossy (AMOSSY 2013 : 224-225) en évoquant Christian Plantin (PLANTIN 1997). À cet égard, l'impact émotionnel encore suscité de nos jours par la Grande Guerre renvoie dans la doxa contemporaine à l'hécatombe voire à l'apocalypse générées par le conflit, dont Verdun reste le symbole par antonomase⁶.

⁶ Verdun véhicule toujours dans le discours contemporain un pathos intrinsèque comme l'illustre l'exemple suivant : « Verdun fut l'enjeu d'une bataille héroïque sur les deux rives de la Meuse. Les nécropoles, les cimetières militaires et les mémoriaux américains sont autant de témoignages émouvants de la Grande guerre. (...) La route historique des Marches de Lorraine sillonne la Moselle et déborde sur la Meuse et les Vosges englobant 22 lieux remarquables ; le nom de Verdun résonne encore aujourd'hui avec une force incroyable comme l'a été la violence de cet affrontement. Mais au-delà de la ville, l'ensemble du département de la Meuse reste marqué par les terribles combats de la Première Guerre

Cependant dans le deuxième cas de figure, qui constitue le reste des discours, l'émotion n'est pas inscrite discursivement au moyen de traces lexicales mais suggérée. Cette *suggestion émotionnelle* (MARGARITO 2013 : 48) est repérable dans une autre thématique inattendue. En effet, tout au long des textes, et imbriquée dans le discours historiographique, se déploie une narrativisation des combats superposant le passé et le présent, où à la visée pathémique s'associent une vocation conative (*comme si vous y étiez*) et une fonction didactique :

Le Bois des Caures qui s'étend au nord de Verdun est entré dans l'Histoire le 21 février 1916, début de la furieuse bataille de Verdun. Il est devenu emblématique de la résistance héroïque des soldats français face au feu d'artillerie et à la supériorité numérique des Allemands. Vous ne le visiterez sans doute pas en hiver, comme en ce terrible jour de février, et les arbres ne sont plus hachés par l'artillerie, mais vous pouvez retrouver les traces du lieutenant-colonel Driant et des deux bataillons de chasseurs qu'il commandait.

Parvenu à la route, vous pouvez la longer afin d'atteindre l'impressionnant vestige du boyau des Carrières qu'empruntaient les poilus pendant leur longue nuit de montée au front.

Tranchée de Chattancourt : dans le bivouac, la popotte ou le poste de secours, de nombreux détails et objets vous permettent de mieux imaginer la dure vie que les poilus y menaient.

Monument ossuaire de la Haute-Chevauchée : Vous pourrez y parcourir les entonnoirs de mines et le réseau des tranchées, dont l'état de conservation permet d'en saisir l'atmosphère particulière.

N'oubliez pas de regarder la plaque en relief du front, réalisée à des fins didactiques, notamment pour les non-voyants.

Le point de vue de Sainte-Colette offre un beau panorama sur la vallée de la Somme. Il faut imaginer un véritable défilé d'embarcations sur cette route fluviale menant à

mondiale. (...) Au centre de ces champs de bataille, le plus mondialement connu : Verdun, matrice des grandes batailles du 20^e siècle. À Verdun, une autre apocalypse qui va durer dix mois, broie plus de 300 000 hommes sous un pilonnage tel qu'aucun combattant n'en avait encore jamais subi. Plus de 300 000 jeunes hommes de France et d'Allemagne paieront de leur vie ce duel effroyable et inutile à hâter la fin de la guerre. Vouée à une gloire universelle par la lutte que toute la nation a livrée sous ses murs, auréolée de la gloire du « soldat de Verdun », figure sanctifiée du sacrifice national, Verdun se reconstruit au lendemain du conflit. (...) Puis c'est la multiplication des cérémonies patriotiques, des commémorations et des visites officielles dans la cité au nom universellement répandu par la presse internationale qui a fortement médiatisé la bataille. »

Bray : des canonnières, des barges-hôpital et des péniches de transport de matériel de toute sorte.

Cette mise en perspective continue du passé et du présent se retrouve également dans la spectacularisation et la dramatisation des paysages décrits, eu égard à la dichotomie entre beauté des paysages actuels et rappel de la dévastation, qui fait écho à la fonction pathémique de l'iconographie des guides anciens alors constituée de nombreuses photographies du territoire ravagé :

Vers le sud, le panorama sur la vallée de l'Aisne est splendide par beau temps. Un ancien blockhaus allemand de 1917 se dresse fièrement au milieu des champs.

Le parcours de 11 km, agréable au printemps lorsque les orchidées balisent le chemin, peut être réduit à sa seconde partie, les vestiges des retranchements allemands étant concentrés au sommet. Comme le Mont Renaud, cette butte est l'objet de terribles combats en mars et juin 1918.

L'arrêt permet de contempler le paysage doucement vallonné du Noyonnais, évoqué par l'écrivain soldat Georges Gaudy dans « L'Agonie du mont Renaud » : il y décrit une bataille qui n'a rien à envier à Verdun.

Les crêtes du Mort-Homme et la cote 304, convoités pour servir d'observatoires sur les lignes françaises, subiront des combats aussi meurtriers que ceux de la rive droite. Aujourd'hui, le Mort-Homme est une agréable butte boisée tandis que la cote 304 se découvre au cœur d'une forêt d'épicéas et de pins que l'on prend plaisir à arpenter.

Les deux camps développent une guerre des mines à outrance afin de déloger l'adversaire de la crête. Le sommet de la butte s'ouvre alors de profonds cratères. Ceux-ci restent aujourd'hui parmi les vestiges de la guerre les plus spectaculaires, en particulier l'hiver, lorsque la végétation est moins vivace.

Alors que dans les guides anciens le pathos était intimement lié au discours patriotique, nous constatons ici un glissement conceptuel de la dimension pathémique, toujours présente, mais qui se révèle fonctionnelle à une autre visée, inhérente à l'ensemble discursif des guides contemporains, et qui est celle d'une réactivation mémorielle à travers l'émotion.

3. Vers un nouveau paradigme mémoriel

On remarquera donc dans l'ensemble des textes une inflation du réseau sémantique de la mémoire à travers la récurrence des syntagmes suivants :

Journée de mémoire, espace mémoriel, pôle mémoriel, querelle mémorielle, mémoire collective, village mémoire, terre de mémoire, ressources mémorielles, cœur mémoriel,

lieux de mémoire, terre de mémoire, circuits de mémoire, atouts mémoriels, sites de mémoire.

Sans toutefois convoquer ici le concept de *formule* au sens où l'entend Alice Krieg-Planque, soit « un ensemble de formulations qui, du fait de leurs emplois à un moment donné et dans un espace public donné, cristallisent des enjeux politiques et sociaux que ces expressions contribuent dans le même temps à construire » (KRIEG-PLANQUE 2009 : 7), il nous semble cependant légitime d'affirmer que l'adjectif *mémoriel* s'impose désormais comme un véritable paradigme.

À cet égard, la préface de l'historien Cochet, figurant dans tous les guides en guise d'introduction, est significative, puisqu'elle énonce comme discours programmatique la valeur paradigmatique de la mémoire :

Nous sommes sortis du temps de l'héroïsme cocardier qui prévalait immédiatement après la Grande Guerre. (...) Aujourd'hui nous assistons à ce que j'ai proposé d'appeler une vraie « privatisation de la Grande Guerre ». Cette réappropriation privative de la Grande Guerre constitue incontestablement une lame de fond mémorielle de ces dernières années. (...) Mais les guides offrent aussi une présentation mémorielle qu'il convient aujourd'hui d'actualiser et de contextualiser. Ainsi, situés au croisement des démarches historiques et mémorielles, les Guides illustrés des champs de bataille retrouvent une grande actualité et une légitimité pour les années à venir.

En guise de conclusion

Ainsi, ce nouveau paradigme mémoriel est emblématique de l'évolution diachronique d'un ethos patriotique à travers le glissement d'une culture de guerre⁷ à une culture de commémoration, dont témoigne l'engouement croissant des Français pour le tourisme de mémoire et la remarquable mobilisation institutionnelle, médiatique et citoyenne autour de l'événement centenaire⁸. En effet, le discours des guides réitère la stigmatisation du *patriotisme cocardier* et véhicule un contenu idéologique qui s'inscrit dans la mouvance du *politiquement*

⁷ La culture de guerre est « un corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde. Une 'culture' indissociable d'une spectaculaire prégnance de la haine à l'égard de l'adversaire » (AUDOIN-ROUZEAU, BECKER 2000 : 145).

⁸ Emblématiques de cette mobilisation sont les initiatives créées dans le cadre institutionnel de la Mission centenaire avec la Grande Collecte et le projet Europeana, pour la constitution d'archives à partir de souvenirs privés : www.centenaire.org, www.lagrandecollecte.fr, www.europeana1914-1918.fr.

correct, allant de la réhabilitation (des *petites patries* des bataillons régionaux, des fusillés pour l'exemple et de la *mémoire meurtrie des familles*, des mutineries de 1917, de la *force noire* des tirailleurs sénégalais, des troupes coloniales et du *calvaire* des travailleurs chinois), au pacifisme et à l'antiracisme. À l'instar des textes lexicographiques, le guide touristique se révèle être un texte culturel, dépositaire d'indices idéologiques, produit et vecteur d'une époque déterminée, reflétant ici une passion toute française⁹ et dont l'enjeu ne serait plus *cocardier* mais bien identitaire, à travers la récupération de la mémoire collective et des mémoires plurielles et individuelles liées au conflit.

Bibliographie

- AMOSSY, R., 2013, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- AUDOIN-ROUZEAU, S., BECKER, A., 2000, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard.
- CHARAUDEAU, P., 2000, « Problématisation discursive de l'émotion », in C. PLANTIN, M. DOURY, V. TRAVERSO (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, p.125-155.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2000, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXI^{ème} siècle ? », in C. PLANTIN, M. DOURY, V. TRAVERSO (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, p. 33-74.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2004, « Suivez le guide ! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques : l'exemple de l' 'île d'Aphrodite' », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p.133-150.
- KRIEG-PLANQUE, A., 2009, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- MARGARITO, M., 2000, « La 'bella Italia' des guides touristiques : quelques formes de stéréotypes », in M. MARGARITO (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, p.9-16.
- MARGARITO, M., 2013, « Dire l'émotion pour dire l'art », in M. BARKAT-DEFRADAS, S. BENOIST (éds), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotiques*, Paris, CNRS, p. 41-57.
- MOIRAND, S., 2004, « Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI^{ème} siècle », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, p.151-173.

⁹ Sur la spécificité française du culte de la mémoire et de la commémoration voir l'essai de Pierre Nora *L'ère de la commémoration* qui clôt le troisième et dernier volume des *Lieux de mémoire* (NORA 1997 : 4687-4719).

- NORA, P., 1997, « L'ère de la commémoration », in P. NORA (éd.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Quarto, tome 3, p. 4687-4719.
- PROST, A., 1997, « Verdun », in P. NORA (éd.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Quarto, tome 2, p. 1755-1780.
- PROST, A., 1997, « Les monuments aux morts », in P. NORA (éd.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Quarto, tome 1, p. 199-223.
- PROST, A., WINTER, J., 2004, *14-18. Penser la guerre*, Paris, Seuil.

Guides consultés

- Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, *Le saillant de St Mihiel*, 1919.
- Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, *La bataille de Verdun*, 1919.
- Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, *Somme, Amiens, Péronne, Albert*, 2013.
- Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, *Verdun, Argonne, Saint-Mihiel*, 2014.
- Guides Illustrés Michelin des Champs de bataille, *Chemin des dames, Aisne, Oise*, 2014.

Sitographie

- www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr
- www.centenaire.org
- www.lagrandecollecte.fr
- www.europeana1914-1918.fr

*Dépaysements au pays du lexique
et des dictionnaires*

Stefano Vicari
Università degli studi di Genova
stefano.vicari82@gmail.com

Quand les poilus deviennent lexicographes : enjeux d'une lexicographie spontanée et militante dans les journaux de tranchées

Introduction

Pendant la Grande Guerre, les longues attentes dans la boue des tranchées et les moments de repos ont permis la création d'un véritable laboratoire d'écriture populaire sur lequel historiens et sociologues se penchent encore de nos jours dans le but de saisir le regard « d'en bas » sur un événement qui, par son caractère inédit et ses dimensions, a bouleversé la vie de millions de personnes dans le monde au début du XX^e siècle.

Lettres, carnets personnels, cartes postales et enfin journaux de tranchées constituent donc aujourd'hui un riche réservoir d'informations sur la manière dont le peuple, le grand absent des sources historiographiques officielles, a vécu cette expérience inédite et troublante, jusque dans les perceptions les plus intimes des soldats et de leurs familles. Or, si les trois premières catégories d'écrits du front sont plutôt mieux connues du grand public, pour ce qui est des journaux de tranchées, les non spécialistes pourraient avoir du mal à s'y repérer...

1. Les journaux de tranchées : de quoi parle-t-on ?

L'on compte qu'en France, entre 1914 et 1918, à peu près quatre cent titres de journaux sont apparus dans les tranchées sous la plume des poilus (ROYNETTE 2010). En tant que « documents rédigés sur place, au moment de l'événement » (AUDOIN-ROUZEAU 1987 : 68), écrits souvent à la main, ces journaux ressentent tous des conditions précaires du front : tirage restreint, manque de papier, manque d'encre, manque de confort pour l'écriture, etc. Ces journaux ont déjà fait l'objet d'études approfondies en histoire (AUDOIN-ROUZEAU 1986, CHARPENTIER 2007, ROYNETTE 2010) et de quelques recherches linguistiques (DESBOIS 1990, TROVATO 2014), qui ont mis en évidence les thématiques principales, les différentes formes du comique ainsi que leur intérêt

en tant que sources historiographiques de première main afin de comprendre les raisons de l'adhésion à la mobilisation de masse sur une si longue période.

Parmi les thématiques les plus récurrentes, Stéphane Audoin-Rouzeau (1987) identifie la vie du soldat et de l'arrière, les femmes et leurs proches, la mort et, enfin, les liens entre civils et soldats (lettres, permissions, etc.). L'on y dégage donc une prédilection pour la vie quotidienne des soldats, au détriment des événements historiques : le poilu se montre « peu soucieux du sort de cette nation pour laquelle il combat » (AUDOIN-ROUZEAU 1987 : 73), attentif qu'il est à sa vie, ou mieux, à sa survie et à ses préoccupations matérielles. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve aussi à la lecture de certaines premières pages, où les auteurs explicitent les buts de leur entreprise journalistique. Ces journaux permettraient alors, d'abord, de partager des moments de repos tout comme d'informer et de rassurer les camarades, vu l'impossibilité de faire confiance à la presse officielle :

Nous avons créé ce journal pour y condenser les nouvelles officielles et officieuses, les communiqués du Grand État Majeur et les rapports des cuisiniers, les nouvelles de Paris et celles des tranchées. En un mot, pour remplacer les journaux obscurs et compléter ceux qui parviennent [...]. Ce journal n'a qu'un but, distraire, si possible, pendant quelques instants ceux qui le liront ¹». (*L'écho des Marmites*, n°1, 7/12/1914)

Distraire donc, et, ajouterais-je, rire. Rire pour exorciser une expérience troublante et inédite, pour s'échapper aux contraintes d'une contingence imposée. Rire pour se sentir partie prenante d'une communauté d'individus partageant un même destin imposé par les hauts rangs militaires ; pour se distinguer des ennemis dont les représentations, dans ces journaux, sont plutôt dénigrantes :

Notre programme

Il se résume en un mot : Rire. C'est beaucoup plus difficile que vous ne le figurez ! D'abord ça n'est pas donné à tout le monde, de savoir rire [...]. En admettant, (il faut faire un effort par exemple) que les Boches soient des hommes, on est bien forcé de convenir qu'ils ne savent pas rire : ils ricanent, et même ricanent jaune depuis longtemps déjà. (*L'Ancre rouge*, n°1, 1916).

Besoin d'informer, envie de rire, mais aussi souci didactique : aider les lecteurs dans l'appréhension des nouveaux mots ou des nouveaux sens des mots utilisés dans les tranchées constitue l'un des buts avoués de ces rubriques, comme on peut le lire en introduction à l'article « Vocabulaire de la guerre » de l'*Écho des marmites* :

¹ Les exemples tirés des journaux des tranchées sont reproduits intégralement, sans aucune correction de ma part. Je souligne les parties analysées dans les exemples.

La guerre qui a amené de nombreuses perturbations n'a pas laissé indemne la langue française, un certain nombre de termes ont changé de signification. Il importe que chacun soit au courant de ces transformations [...]. (*L'écho des marmites*, n°2, 1/1/1915, « Vocabulaire de la guerre »)

La dimension métalinguistique trouve donc un terrain fertile dans ces journaux, dont la plupart comptent parmi leurs rubriques une « section linguistique ».

2. Méthodologie de constitution du corpus et hypothèses et objectifs de l'étude

Des flots d'encre ont coulé dans les tranchées, même si une partie seulement de ce véritable patrimoine historico-culturel nous est parvenue². Qui plus est, cette étude repose sur l'analyse des journaux numérisés et disponibles en ligne sur *Gallica*, ce qui lui confère un caractère exploratoire et non exhaustif. Pour cette raison, l'analyse qui suit privilégiera une optique qualitative, bien que des tendances puissent être dégagées le long du dépouillement du corpus³. Il suffira de rappeler ici que sur 100 titres consultés, j'ai sélectionné 187 commentaires de longueur et de format variables issus de 47 journaux, soit à peu près 50% des journaux disponibles en ligne.

Pour ce qui est du choix des textes, je n'ai pas pris en compte les remarques spontanées glosant les mots utilisés dans les articles traitant de questions non linguistiques (AUTHIER-REVUZ 1995, JULIA 2001), mon objectif étant de décrire des pratiques « linguistiques » explicites. Comment donc expliquer cet intérêt généralisé des poilus pour leur langue ? Sous quelles formes cet intérêt se déploie-t-il dans les journaux ? Comme le titre de cette contribution le suggère, je pars de l'hypothèse que le langage jouerait un rôle central dans l'appréhension de l'expérience guerrière de la part des soldats et j'entends montrer que dans leurs commentaires simple agrément, plaisir des mots et désir ludique s'entremêlent à des enjeux identitaires et militants. La réflexion métalinguistique répondrait alors à la nécessité des soldats d'exorciser la réalité qui les entoure, tout comme de prendre des distances vis-à-vis de certaines catégories d'individus et de montrer leur point de vue critique sur la guerre en diffusant une expérience que la presse officielle ne raconterait que de manière partielle et mensongère. C'est bien une dimension militante qui ressortirait de ces textes, dimension qui témoigne entre

² Les titres qui nous sont parvenus sont au nombre de cent soixante-neuf (AUDOINE-ROUZEAU 1987).

³ Le tableau en annexe montre les données quantitatives du corpus de manière exhaustive.

autres de l'état d'âme et des représentations des soldats en première ligne. Et cela est bien visible tant au niveau des « macrostructures » qu'au niveau des définitions et des renseignements lexicographiques qui y sont fournis.

3. Les poilus lexicographes : caractéristiques et enjeux d'une science spontanée dans les tranchées

3.1. De quelques macrostructures

3.1.1. Les dénominations des rubriques

Contrairement à la tradition lexicographique plus récente des amateurs (MARGARITO 2007), les poilus n'ont pas peur de recourir à des titres sérieux pour leurs rubriques, tels que « dictionnaire », « lexique », « vocabulaire », où seuls les adjectifs les accompagnant réduisent les attentes du lecteur et mettent en garde sur les dimensions du projet poursuivi. En voici une petite liste :

Petite contribution indirecte au dictionnaire poilu français
 Petit dictionnaire du soldat
 Petit dictionnaire académique
 Simples définitions
 Petites définitions
 Quelques définitions
 Quelques études sur l'équipement

Or, si certains scripteurs n'hésitent pas à associer leurs propos aux travaux de véritables institutions linguistiques (« Supplément au dictionnaire de l'Académie » « Le Larousse du poilu »), la plupart des titres soulignent, avec modestie, leur inadéquation à toute entreprise lexicographique de grande envergure et mettent plutôt l'accent sur l'aspect ludique (« Définitions à la noix » « Petites définitions tintamarresques », « Propos du poilu imberbe »).

D'autres dénominations délimitent plutôt le public visé : contrairement aux attentes, ces rubriques s'adressent aussi bien aux « autres » (« Petit lexique à l'usage des gens à l'arrière », « Dictionnaire à l'usage des civils... et des embusqués » « Les mots des ennemis ») qu'aux poilus eux-mêmes (« Petit dictionnaire à l'usage des poilus »). Déjà le choix de ces quelques titres permet d'entrevoir un aspect fort intéressant que l'analyse de la microstructure mettra en lumière de manière plus nette : les poilus opèrent un véritable classement « sauvage » des catégories sociales. Des nouvelles oppositions voient ainsi le jour, sous la plume caricaturale du poilu : les embusqués, les gens de l'arrière, les officiers et, enfin, les ennemis constituent désormais des catégories bien stables à partir desquelles les poilus classent, critiquent, établissent des frontières

identitaires tout en délimitant leur propre identité de groupe, avec des pratiques langagières qui la caractérisent.

C'est en effet ce que nombre de dénominations des rubriques permettent de révéler. Dans de nombreux titres, des hyperonymes génériques et plus ou moins neutres tels que « langage », « paroles », « langue » et « argot » sont qualifiés soit par le simple « poilu(e) » (« Langue poilue », « Paroles de poilus », « Argot poilu »), soit par des expressions fonctionnant à l'instar de parasyonymes contextuels de *poilu* et qui pointent la dimension spatiale (« Langage du front ») ou le caractère cryptique des manières de parler (« Le nouveau langage des oiseaux »). En dépit de la confusion terminologique affectant les premiers éléments de ces dénominations, les qualifications devraient suffire à elles seules à identifier un groupe de locuteurs homogène et mettent ainsi en exergue la dimension identitaire.

Néanmoins, l'on trouve aussi assez fréquemment des dénominations plus transparentes, qui contiennent des renseignements sur la nature des entrées présentées (« Les expressions à la mode », « Les phrases les plus entendues en première ligne », « Lapsus linguae », « Dictionnaire d'équivoques », « Quelques locutions poilues », « Les phrases que l'on dit à l'arrière / sur le front ») et qui montrent que l'intérêt linguistique des poilus ne s'arrête pas aux simples mots : sous ces titres, ils recueillent en effet des expressions entières saisies dans leur situation d'énonciation soit en reproduisant les dialogues entendus soit en décrivant dans le détail les conditions de leur production.

L'hétérogénéité de ces dénominations correspond à un large éventail de typologies textuelles qui peuvent être identifiées à partir de plusieurs paramètres.

3.1.2. Les typologies textuelles

De longueur fort variable, ces textes ne présentent pas de systématisme au niveau de la macrostructure. Si certains journaux réservent aux commentaires lexicographiques des rubriques fixes, dans la plupart des cas, il s'agit de remarques éparpillées, de billets introduits entre un article et l'autre, sans que l'on puisse identifier une forme stable, même pas à l'intérieur du même journal⁴. Néanmoins, des typologies textuelles peuvent être repérées, suivant un degré de densité métalinguistique croissant, tout en sachant que les frontières sont souvent poreuses :

⁴ L'analyse de la structure des journaux mériterait une étude à part. Si bon nombre de journaux présentent des structures assez proches de celles de la presse actuelle avec des titres, des sous-titres, des rubriques, etc., la plupart de ces journaux ne présentent pas de structure stable au fil des mois, celle-ci se modifiant suivant les contraintes matérielles ou tout simplement les préférences des différents « journalistes » qui se succèdent.

- Devinettes linguistiques remplissant essentiellement la fonction de divertissement, mais qui révèlent un intérêt diffus pour les pratiques langagières du front.

Simple question. Pourquoi qualifie-t-on de « réfractaire » la terre qui va au feu alors que le soldat réfractaire (espèce inconnue parmi nous) est celui qui n'y va pas ?

Nous tenons un quart de vin à la disposition du camarade qui donnera une explication satisfaisante de cette anomalie. (*Écho des Guitounes*, n°1, 1/4/1915)

Comment désigne-t-on en un seul mot les mulets qui font le service de ravitaillement sur le front anglais ? R. L'anatomie (l'âne à Tommy)

Comment dit-on en un seul mot cet âne se fatigue ?

R. Stanislas (C't'âne y s'lasse.) (« Bons mots », *Le souvenir*, n°2, 15 /09/1917)

Appartenant à la catégorie plus ample des jeux de mots et des étymologies populaires, ces devinettes participent de la construction d'un savoir, sinon lexicographique, du moins lexical, des lecteurs invités à mener des réflexions d'ordre métalinguistique autour des mots et des expressions ainsi présentés (BÉGUELIN 2002).

- Des articles d'une page entière où l'entrée est accompagnée d'un dessin. Les informations lexicographiques s'entremêlent aux informations encyclopédiques et y sont secondaires par rapport à celles-ci. (voir Image 7)

Souvent rédigés à la main et accompagnés de dessins, ces articles mêlent des informations lexicographiques au goût pour les rimes et les allitérations et montrent par là un véritable plaisir pour les mots. Ils deviennent l'occasion pour présenter la vie des poilus dans les tranchées, les objets qu'ils emploient et leurs actions quotidiennes à partir d'un point de vue groupal, d'un « nous » englobant la communauté des poilus dans le but principal de transmettre leur propre état d'âme, voire une critique de la guerre.

- Des rubriques dédiées à la langue poilue, où la dimension métalinguistique est plus évidente et les commentaires lexicographiques sont plus précis et détaillés. Ainsi, sous des titres tels que « Le langage poilu » « Paroles de poilu » « Langage du front » des listes de mots et d'expressions se glissent-elles sans souci d'exhaustivité et sans aucune prétention à la précision philologique (voir Images 8 et 9).

Des dictionnaires ou lexiques plus traditionnels, ces rubriques ne conservent que la disposition typographique (liste d'entrées suivies des définitions) et, parfois, le système des renvois. Dans l'exemple ci-dessus, sur des tons ironiques, les définitions s'entrelacent en effet les unes avec les autres pour

créer une sorte de récit portant sur un moment de la vie du poilu et, par là, montrer sa valeur. L'ordre alphabétique y est secondaire et des dessins faits à la main complètent l'information lexicographique. Dans ce genre de rubriques, mots et expressions figées se côtoient volontiers, et ils sont suivis de définitions spontanées plus ou moins formalisées et humoristiques.

- Des textes se rapprochant de très près des chroniques de langage telles qu'elles ont été décrites par Wendy Ayres-Bennet (2004) et que l'on retrouve plus récemment sous la plume d'écrivains et d'académiciens dans les rubriques « Le bon français » et « Le plaisir des mots » du *Figaro*. Voici un exemple :

Ne vous étonnez pas Madame en voyant votre permissionnaire, votre Poilu, si son langage n'est pas aussi châtié qu'au moment de son départ ; sa langue s'est enrichie d'expressions nouvelles ; vous en connaissez déjà ; les journaux vous les ont apprises ; vous n'ignorez pas que les marmites, les moulins à café ont cessé d'être des instruments de batterie de cuisine pour être des armes ou des munitions de combat ; vous savez aussi que Rosalie n'est plus le nom de la cuisinière, mais le surnom de la glorieuse baïonnette. Vous ne sourirez même pas lorsqu'ils imagineront les récits de votre poilu. Mais attention, vous êtes au bout de votre science ; n'allez pas imaginer lorsque votre mari, grand amateur, vous parle de billard, qu'il a pu, dans un cantonnement de repos, grâce à son ingéniosité, créer des instruments de jeu avec quelques planches et un tapis, quelle erreur Madame ! Le billard est toujours un tapis vert ou jaune ; il y a des boules, mais gare aux émotions fortes ! Le billard c'est l'espace qui sépare notre tranchée de la tranchée boche ; vous comprenez, le billard c'est l'endroit où l'on fait carambolage sur la tête des boches.

Vous voyez que le langage poilu n'est pas si difficile que cela ; lorsque votre mari vous quittera pour retourner au front, je gage fort que vous parlerez « poilu ».

Lung, 18^e terr^{al}

(« Le langage poilu », *Le Petit écho du 18^e régiment territorial*, n°39, 08/08/1915)

Empreints d'ironie sans excès, ces billets ne manquent jamais de souligner que des transformations se sont produites au front : la langue, comme les hommes, a changé, les mots ont pris de nouveaux sens, pas toujours transparents pour ceux qui ne partagent pas la même expérience. Ces billets témoignent des pratiques langagières mais aussi des habitudes de vie dans les tranchées et des rapports qui s'instaurent et se modifient au fil du temps entre les poilus et les « autres ». Ce dernier aspect est d'ailleurs bien visible dans le choix des « entrées » et dans les renseignements lexicographiques qui y sont fournis.

3.2. Les « entrées », leurs définitions et autres éléments de la microstructure

Toute entreprise de classement rigide des mots, des locutions et des expressions figées définis ou simplement glosés par les poilus serait vouée à l'échec : la grande

hétérogénéité des typologies textuelles se reflète en effet tout aussi bien au niveau des lexèmes commentés par les poilus. Des argots (parisien, des tranchées) au français « standard », en passant par des locutions et des expressions figées propres au monde militaire, aucun mot ne semble échapper à l'oreille attentive des scripteurs, qui dressent un tableau des pratiques langagières du front (mais aussi de l'arrière, des gradés et des ennemis) teinté d'ironie mais aussi de profonde désillusion.

Cela dit, il me semble néanmoins qu'il est possible d'identifier quatre catégories d'entrées à partir des fonctions remplies par leurs définitions, bien qu'il soit difficile de dire laquelle de ces catégories est la plus représentée : souvent des mots de l'une et de l'autre sont présents dans la même rubrique, sans compter qu'il y a une certaine récursivité d'entrées (*embusqué, poilu, boche, marmite, boyau*, etc.) relevant de catégories différentes et que plusieurs fonctions peuvent être remplies simultanément. C'est ainsi que, la plupart du temps, les poilus se consacrent à la pratique lexicographique dans le but de...

3.2.1. ... définir pour rire

Un premier groupe d'expressions et de mots participent essentiellement de la création d'une dimension ludique et de la volonté de jouer sur les mots. Plaisir de la narration, goût pour le récit, pour le jeu sur les signifiants et pour les calembours priment alors sur la précision philologique et la complétude des informations :

Caillebotis : clair de sol
 Colle forte : la maîtresse des colles
 Five O'clock : gala-thé
 Fêtard : tête à noce
 (« Petit dictionnaire », *Face aux Boches*, n°4, 12/1915)

Grenade : fruit à l'écorce un peu [illisible] et que généralement, nous envoyons à nos voisins en guise de dessert
 (« Définitions », *La Fourchette*, n°1, 1916)

Il y a bien un décalage entre la manière dont les définitions sont présentées et les contenus. En dépit du moule généralisant dans lequel elles sont volontiers insérées, ce moule leur conférant une dimension atemporelle et toujours valable, les définitions fournies ne prétendent aucunement tenir lieu d'autorité lexicographique : les *definiens* n'apportent pas de véritable éclairage sur le sens des mots, ils sont même parfois moins transparents que les *definiendum*. Plaisir pour le jeu donc, mais aussi construction d'une dimension identitaire : ces énoncés s'adressent au cercle d'initiés, déjà utilisateurs du langage poilu et remplissent principalement une fonction divertissante et identitaire à la fois, même là où les poilus se proposent de...

3.2.2. ... définir pour exprimer des états d'âme

La deuxième catégorie est constituée de mots et d'expressions susceptibles de véhiculer la vision du monde des poilus, souvent critique de la guerre, où la dimension ironique trouve encore une fois sa place. C'est une ironie amère, exprimant la détresse et la fatigue des poilus et tournée contre certaines catégories de personnes. Il s'agit d'expressions appartenant le plus souvent à l'argot général, bien connu et diffusé parmi les civils, mais que les poilus se sont appropriées pour leur conférer un sens spécialisé. Dans cette catégorie, l'on trouve des expressions telles que « en avoir marre » (12 occurrences dans le corpus), « (faut pas) s'en faire » (13, si l'on compte la variante « ne t'en fais pas »), mais aussi des énoncés en français standard ou familier comme « on finirait bien la guerre ici » et des lexèmes comme « cafard » (15) et « pessimisme » qui sont présentés par les poilus eux-mêmes comme des états d'âme largement répandus à l'ensemble des soldats au front. C'est ainsi qu'afin d'éviter tout malentendu, ils précisent le sens dans lequel ils les emploient et, pour ce faire, ils n'hésitent pas à « situer » ces expressions en recourant à d'autres locutions considérées comme contextuelles des entrées :

Faut pas s'en faire

[...] celui qui croirait qu'en prononçant cette parole le soldat témoigne d'un j'm'en fichisme complet et absolu, d'un dédain de la discipline ou de tout ce qui peut lui arriver de fâcheux se tromperait absolument, car il n'en est rien. « Faut pas s'en faire » complément de « on les aura » est une parole de confiance tranquille, de patience et d'énergie calculée ; qu'importe que l'on souffre ! Qu'importe que l'on meure ! Le résultat est certain : on les aura, donc tout le reste n'est rien et il est inutile d'accroître ses souffrances et ses maux par des réflexions inutiles et déprimantes (« Mots de la guerre », *Face au Boche*, n°15, 16/02/1917)

En plus de représenter des sentiments dont les scripteurs soulignent leur grande diffusion au front, ces expressions seraient également révélatrices de toutes les bonnes qualités des poilus, et notamment de leur courage et de leur confiance :

Cette phrase, répétée des milliers de fois chaque jour, aussi bien à propos de rien que dans les circonstances les plus tragiques où se trouvent constamment nos braves défenseurs, reflète bien le sentiment général de tous, depuis le plus lettré jusqu'au plus simple d'esprit. En effet, dans sa simplicité de langage, elle est profonde et catégorique. Nos braves poilus [...] n'ont pas un mot de découragement, ils supportent tout avec un courage magnifique. (« T'en fais pas », *Le Cafard muselé*, n°4, 1/4/1917)

La valorisation du poilu se fait volontiers au détriment d'autres catégories d'individus dont les scripteurs mettent en évidence la faiblesse et le manque de courage :

Le pessimisme est un microbe dangereux, importé d'Allemagne, qui ne s'attaque qu'aux personnes faibles, et qui les ronge petit à petit comme la rouille ronge le fer. Le pessimisme s'attaque généralement aux gens de l'arrière, naît chez ceux qui font la guerre, les pieds dans les pantoufles, le ventre devant une table, où rivalisent bons mets et bon vin. [...] Je conseille aux gens paisibles de l'arrière, aux civils, aux embusqués, à tous ceux qui n'ont pas de poil au cœur, de s'inoculer une forte dose d'énergie, comme nous, ils vaincront le microbe. (« Le pessimisme », *L'Écho des tranchées*, n°32, 10/01/1916)

Le prétexte lexicographique sert ici comme ailleurs à tracer une véritable cartographie sociale qui rend compte d'un nouveau regard sur la société contemporaine et cela à partir d'une distinction nette entre eux, les soldats au front (ceux qui ont du « poil au cœur »), et les « autres ». Ce dernier aspect est d'ailleurs particulièrement évident là où les poilus se donnent comme objectif celui de...

3.2.3. ... définir pour s'identifier et classer les autres

Plusieurs études ont déjà bien montré, dans le discours poilu, l'existence d'antithèses opposant les poilus tantôt aux ennemis, tantôt aux chefs, aux civils, aux embusqués, etc. (BRANCA-ROSOFF 1990, ROYNETTE 2010) et cela se retrouve bien évidemment dans le traitement lexicographique que les soldats réservent à ces catégories sociales⁵. Grand nombre d'entrées portent sur les catégories d'individus qui font, en effet, partie du panorama social des poilus au front : des termes tels que « poilu » (19 occurrences), « boche » (10) et « embusqué » (6) ainsi que d'autres lexèmes moins connus et sensiblement moins répandus dans le corpus (« territorial », « cuistot », « vaguemestre », « fritz », etc.) sont ainsi définis et commentés par les scripteurs qui, ce faisant, établissent et permettent d'observer les dynamiques existant entre les différents groupes sociaux en temps de guerre.

Boche. Substantif masculin ou féminin...indifféremment (Cf. Eulembourg, De Molke et Cie). L'animal le plus répugnant de la création, après le crapaud.

Embusqué. L'animal le plus répugnant de la création – après le Boche.

Tranchée. 1^{er} sens. – Fossé muni de parapets crénelés. 2^{ème} sens. – maladie très répandue chez les embusqués que l'on menace d'envoyer dans les tranchées du premier sens (« Petit lexique à l'usage des gens à l'arrière », *La femme à barbe*, n°1, 08/1915).

⁵ Les études citées ayant déjà bien montré ces dynamiques, je me concentrerai dans les analyses qui suivent sur d'autres aspects caractérisant de plus près la dimension métalinguistique.

Dans cet exemple, comme ailleurs, l'on constate une certaine circularité des définitions où la mise en relation de « embusqué » avec « Boche » et avec « tranchée » entraîne au moins deux genres de conséquences. D'un côté, elle permet d'ajouter de nouveaux sèmes aux mots définis de manière plus ou moins ironique et, par là, d'établir une échelle de valeurs associées à chaque catégorie ; d'un autre côté, elle montre encore une fois la difficulté des scripteurs de respecter la structure dictionnaire, sans doute ressentie comme trop rigide et, donc, la propension à la dépasser en faveur d'une forme textuelle hybride, qui se rapproche du récit. En voici un exemple éclairant :

Les « excusés »

On appelle ainsi ceux qui n'étant ni réformés, ni auxiliaires, ni ajournés, ni rien de précis d'ailleurs, demeurent à Paris, en marge des événements.

L'un d'eux, fort élégamment mis, prenait l'autre soir un billet au guichet du Métro. Et, comme la buraliste ne le servait pas assez vite à son gré, il lui dit aigrement :

-Madame, il me semble que vous n'y êtes guère ! Voilà plus d'une minute que je vous attends !

Et moi, riposta la brave femme avec une spontanéité magnifique, voilà plus d'un an que j'attends mon mari.

L'« excusé », ayant perdu une belle occasion de se taire, s'en fut tout penaud sous les huées de l'assistance.

Nous pouvons garantir l'authenticité absolue de ce dialogue – dans les faits et dans les termes. (« Les 'excusés' », *Le Canard poilu*, n°27, 25/08/1915)

Dans cet extrait, l'exemple, qui devrait se limiter à illustrer la définition, prend le relais et se configure comme l'élément central de l'intervention du scripteur. Cet exemple témoigne du bouleversement des valeurs qui s'opère au front : du point de vue (inter)discursif, « fort élégamment mis » s'oppose à la « spontanéité magnifique » de la « brave » buraliste. On peut presque les considérer comme des antonymes contextuels si l'on place ce texte dans sa situation d'énonciation et surtout dans le nouvel univers de valeurs qui se dessine sous la plume des poilus, où les caractères *sauvage*, *impoli*, *direct*, *spontané*, voire *grossier*, etc. sont considérés comme positifs et associés à des valeurs strictement liées à la communauté des poilus. C'est bien donc une dimension militante qui ressort là où la pratique lexicographique permet aux poilus de reconfigurer les axiologies au front. L'exemple lexicographique, tout comme les définitions, constitue dès lors l'un des lieux privilégiés pour véhiculer cette dimension.

Poilu. – m.s. subst. – Mammifère du sexe masculin présentant avec l'homme civilisé de vagues ressemblances et des différences notables. Muni comme lui de deux pieds et de deux mains, se sert indifféremment des uns et des autres pour se gratter et pour progresser. [...]

Ceinturoné de noir par le milieu, vêtu de probité candide et de drap bleu, le poilu ne vit pas le dos au feu, le ventre à table, mais face à l'un et loin de l'autre. Il affectionne

les demeures souterraines ainsi qu'un langage énergique à peu près intraduisible dans aucune des langues parlées par les civilisés. (« Extraits du dictionnaire des tranchées », *L'écho du boyau*, n°3, 15/08/1915).

Si l'incluant hyperonymique ainsi que les actions qui lui sont associées installent l'isotopie métaphorique poilu-animal, la seconde partie de l'article « dictionnairique » rend compte de l'inversion des valeurs : grossièreté et rudesse vont en effet de pair avec le courage, l'esprit de sacrifice et l'emploi d'un « langage énergique » dont le poilu lexicographe souligne l'incommensurabilité avec les pratiques langagières des « civilisés » et avec les nouvelles occupations quotidiennes, comme on le voit bien lorsque les poilus se préoccupent de...

3.2.4. ... définir pour traiter de la vie quotidienne au front

La nouvelle forme de combat et les longues attentes dans les tranchées ont permis la stabilisation de toute une série de pratiques quotidiennes qui s'éloignent peu ou prou des habitudes des civils. C'est ainsi que les poilus définissent les objets les plus variés à partir des équipements (*musette, bidon, masque, épaulières*) et des armes (*machine à hacher, marmite, shrapnel, canon*) aux boissons (*gnole, pinard*) pour arriver aux lieux (*guitoune, gourbi, cagibi, cagna, tranchée*). Pour ce faire, ils ont recours à des images pour corroborer les renseignements langagiers (voir Image 10).

La part des contenus dénotatifs y est sensiblement moins importante que celle des connotations, des sentiments et des émotions que les poilus se proposent de diffuser loin du front. Chacun de ces mots correspond à un moment particulier de la vie des soldats, et les scripteurs se préoccupent plus de les contextualiser dans leurs vie que de les définir vraiment. C'est d'ailleurs ce qu'on peut déduire aussi du fait que certains de ces mots, parmi lesquels *gnôle* (8 occurrences) et *pinard* (21) sont susceptibles de représenter la vie au front plus que d'autres.

Le cas de *pinard* est particulièrement représentatif de cette catégorie. Entre énoncés définitoires minimaux (« boisson extraordinaire du soldat », dans « Petit lexique à l'usage des gens à l'arrière », *La femme à barbe*, n°1, 08/1915) et pages entières, le pinard fait aussi l'objet de poèmes courts en rimes qui, tout en fournissant des informations linguistiques, en bâtissent l'éloge :

À tout seigneur, tout honneur, commençons par le *pinard* ou *pinus*
(vulgairement vin). M. Soula, payeur particulier, a bien voulu chanter pour
nos lecteurs les vertus du jus divin :
Un vieux « Pinard » n'est pas ce qu'un vain peuple pense !
C'est le nectar des dieux, de Bacchus la liqueur ;
Picolo à Paris ; au collège abondance ;
Du vin pour les gens chics ; pour Pilou du bonheur.
Et si vous voulez voir une métamorphose.

Du vin que vous avez (le cru importe peu),
 Offrez-lui un kilog⁶et, la bouche mi-close,
 Rouge ou blanc tout poilu le fait passer au bleu.
 (« Langage du front », *L'écho des guitounes*, n°11, 25 /09/1915)

La réflexion métalinguistique n'est ici qu'un expédient pour diffuser et valoriser les occupations des soldats. Ces commentaires remplissent les fonctions ironique et identitaire : rire entre rimes, allitérations et allusions, rassurer ses proches et ses propres camarades sur l'état d'âme au front, mais aussi exhiber avec une certaine fierté des pratiques communes aux poilus même quand ils sont à l'abri du feu ennemi.

Pour conclure

Ces analyses, bien que partielles et fragmentaires, montrent jusqu'à quel point la description des pratiques linguistiques profanes des poilus, qui se fondent bien évidemment sur des savoirs plus ou moins fins et explicites sur la langue, ne peut pas se faire sans la prise en compte des enjeux discursifs, mais surtout extradiscursifs, qu'elles véhiculent. Même là où le plaisir de jouer avec les mots prime sur les autres aspects, la dimension militante me paraît en effet bien caractériser cette lexicographie « poilue ». Affranchies de la prétendue objectivité dont doivent faire preuve les ouvrages lexicographiques d'une certaine envergure, ces *quelques petites* remarques éparpillées répondent à la nécessité des poilus soit de se constituer en tant que groupe partageant non seulement des moments de vie mais aussi des manières de parler et des valeurs, soit à celle de faire entendre leur voix sur les événements et montrer leur point de vue critique et ironique à la fois sur leurs conditions au front.

Références bibliographiques

- AYRES-BENNETT, W., 2004, « De Vaugelas à nos jours. Comment définir le genre des remarques sur la langue française ? », *La Licorne*, n. 70, p. 19-33.
 AUDOIN-ROUZEAU, S., 1986, *14-18, les combattants des tranchées : à travers leurs journaux*, Paris, A. Colin.
 AUDOIN-ROUZEAU, S., 1987, « Les soldats français et la Nation de 1914 à 1918 d'après les journaux de tranchées », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n.

⁶Troncation de « kilogramme » utilisée en argot.

- 34/3, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446183j.image.f68.tableDesMatières> [Consulté le 25/11/2014].
- AUTHIER-REVUZ, J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.
- BÉGUELIN, M.-J., 2002, « Étymologie ‘populaire’, jeux de langage et construction du savoir lexical », *Semen*, n. 15. [En ligne, consulté le 15 octobre 2014. URL : <http://semen.revues.org/2414>]
- CHARPENTIER, A., 2007, *Feuilles bleu horizon : le livre d’or des journaux du front : 1914-1918*, Triel-sur-Seine, Éd. Italiques.
- DESBOIS, E., 1990, « Paroles de soldats, entre écrits et images », *Mots*, n. 24, p. 37-53.
- JULIA, C., 2001, *Fixer le sens ? La sémantique spontanée des gloses de spécification du sens*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- MARGARITO M., 2007, « Entre rigueur et agrément : de quelques microstructures de dictionnaires contemporains ? », in E. GALAZZI, C. MOLINARI (éds), *Les français en émergence*, Berlin, Peter Lang, p. 171-82.
- ROYNETTE, O., 2010, *Les mots des tranchées. L’invention d’une langue de guerre*, Paris, Armand Colin.
- TROVATO, L., 2014, « ‘La guerre joviale’. L’humour, le comique et la créativité verbale des poilus dans les journaux de tranchées », in T. STAUDER, G. SEYBERT (éds), *Heroisches Elend – Misères de l’héroïsme – Heroic Misery*, Bern, Peter Lang, p. 201-222.

Annexe : Tableau Corpus « Journaux de tranchées 14-18 »

Titre du journal	Années de parution	Nombre de numéros publiés en ligne et de pages consultées	Nombre de « commentaires » sélectionnés
1. Écho de la mitraille et du canon de 37	1917-1918	13 numéros, 54 pages	1
2. Face aux boches. Bulletin destiné à la destruction du cafard dans les boyaux du front	1916-1918	24 numéros, 132 pages	20
3. Gardons le sourire. Journal de [« puis » des] tranchées du 102 ^e	1916-1917	17 numéros, 120 pages	3
4. Il est interdit de bousculer les bégonias : organe de défense contre			1
5. L'écho des Guitounes		38 numéros, 190 pages	20
6. L'écho des marmites	1914-1918	26 numéros, 301 pages	18
7. L'écho du boyau	1915	5 numéros, 20 pages	2
8. L'éclat	1917-1918	4 numéros, 8 pages	1
9. La femme à barbe – la bourguignotte	1915-1918		4
10. La fourchette			1
11. La ligature			4
12. La musette : Journal des Poilus	1918	4 numéros, 33 pages	2
13. La Pelle au peuple : organe des mineurs, des portières, des gaffes, ...		2 numéros, 8 pages	2
14. La saucisse	1916-1918	19 numéros, 76 pages	3
15. La première ligne	1915-1919	67 numéros, 268 pages	3
16. L'Anticafard. Revue hebdomadaire. Édition du Front	1915	7 numéros, 42 pages	2
17. L'Argonnaute. Journal humoristique	1916-1918	19 numéros, 212 pages	3

mais intermittent, interdit formellement aux embusqués			
18. Le « 120 » court	1915-1918	46 numéros,	6
19. Le boyau de la 6 du 53 : journal littéraire, scientifique et humoristique -1914	1914-1915	1 numéro, 2 pages	1
20. Le boyau de la 6 du 53 : journal littéraire, scientifique et humoristique			1
21. Le cafard muselé	1916-1918	43 numéros, 220 pages	3
22. Le Canard de Ramscapelle. Organe du 16 ^e Bataillon de chasseurs	1917-1918	5 numéros, 14 pages	2
23. Le Canard du boyau : bulletin officieux de la 74 ^e demi-brigade	1915-1918	18 numéros, 74 pages	5
24. Le Canard poilu : journal du front, hebdomadaire torsif et antiboche	1915-1916	60 numéros, 120 pages	4
25. Le Claque à fond : paraît au front belge de la 7 ^e brigade d'infanterie	1916-1918	19 numéros, 78 pages	1
26. Le Crapouillot : gazette poilue	1915-1918	4 numéros, 31 pages	1
27. Le cri de Vaux : guerrier, littéraire, spirituel	1915	12 numéros, 54 pages	3
28. Le cri du boyau	1915-1916	5 numéros, 18 pages	2
29. Le fanion	?	1 numéro, 8 pages	1
30. Le Gafouilleur [« puis » Organe des moulins à café]	-1918	49 numéros, 218 pages	4
31. Le latsipume	1916	1 numero, 5 pages	1
32. Le mouchoir	1915-1918	62 numéros, 241 pages	8
33. Le Petit écho du 18 ^e [dix-huitième] régiment territorial	1914-1918	165 numéros, 649 pages	10

34. Le poilu			1
35. Le Poilu sans poil. Journal du 9 ^e Bataillon du 23 ^e d'inf.	1916	2 numéros, 4 pages	1
36. Le Rat-à-poil. Journal des tranchées des poilus de la Cie 15-57, 7 ^e	1915-1916		1
37. Le souvenir	1917		1
38. L'Écho des bleuets : organe du 131 ^e de ligne, 9 ^e bataillon : journal	1917	3 numéros, 13 pages	1
39. L'Écho des dunes	1916-1917	4 numéros, 46 pages	1
40. L'Écho des gourbis : journal antipériodique des tranchées et boyaux, organes des troglodytes du front	1915-1918	5 numéros, 20 pages	2
41. L'Écho des tranchées. Journal du 17 ^e Territorial.	1915-1917	80 numéros, 296 pages	15
42. L'Écho du ravin. Journal du 41 ^e bataillon de chasseurs	1915-1916	17 numéros, 30 pages	1
43. L'Enfant de Barbapoux : le seul journal du front édité par des combattants : revue... humoristique... ballot... tante... bi-mensuelle	1918	2 numéros, 4 pages	1
44. Les Tablettes d'un poilu par Jean Dur de la 6 ^e du 133. Illustrations ...			2
45. Notre rire : organe du secteur 55	1915-1918	21 numéros, 70 pages	1
46. Rigolboche		69 numéros, 140 pages	2
Total des commentaires analysés			183

Michele De Gioia
Università degli Studi di Padova
michele.degioia@unipd.it

Le lexique-Grammaire. Introduction à la méthode

Le Lexique-Grammaire (GROSS, M. 1975) a cinquante ans environ. L'abondante bibliographie existant dans ce domaine en est le témoignage, ainsi que certains travaux (LAMIROY 1998, IBRAHIM 2003) visant à en montrer la portée en linguistique. Nous en donnons ici une introduction scientifique et succincte à caractère didactique. Nous nous adressons plus spécifiquement aux jeunes doctorants et docteurs qui sont en quête d'un parcours de recherche, pour leur indiquer un chemin peu connu mais toujours prometteur.

En premier lieu, nous allons effectuer un survol rapide de la linguistique moderne pour mettre en évidence certaines tendances prodromiques du Lexique-Grammaire ; en l'occurrence, nous allons suivre le chemin (ELIA 2004) qui va du structuralisme à la grammaire distributionnelle, puis à la grammaire transformationnelle (i.e. à plusieurs grammaires transformationnelles, dont celles de Harris et de Chomsky), puis au Lexique-Grammaire. En second lieu, nous illustrerons certains principes théoriques qui sont à la base de cette méthode de description linguistique, en les opposant à certaines démarches de la grammaire traditionnelle et de la grammaire générative. Par ailleurs, nous évoquerons aussi les résultats théoriques représentés par les notions de verbe support et de figement syntaxique. En troisième lieu, nous résumerons les phases de la construction d'un Lexique-Grammaire.

1. Un survol historique

Au commencement était Saussure... La linguistique structurale – c'est bien connu – trouve son origine dans l'enseignement de Ferdinand de Saussure, qui ne vise pas une étude linguistique particulière (d'une langue donnée, par exemple), mais cherche à établir les fondements de la science du langage. Il s'agit de linguistique *générale* car elle s'intéresse aux principes de la discipline, à sa méthodologie. C'est un travail épistémologique, qui réfléchit sur la science (ou sur une science), qui prend la science pour objet d'étude, tout comme la science elle-même le fait avec ce sur quoi elle travaille.

Le structuralisme jette les fondements de la linguistique moderne, façonne sa méthodologie et domine cette science au moins jusqu'aux années 60 du XX^e siècle. La linguistique structurale se reconnaît à travers l'emploi d'un certain nombre de notions forgées par Saussure, concernant la nature du signe linguistique, la distinction entre synchronie et diachronie, et surtout l'idée de la langue comme système.

1.1. Les années 10 et 20

Saussure développe ses réflexions essentiellement de 1906 à 1911 lors de son activité à l'Université de Genève ; son *Cours de linguistique générale* (SAUSSURE 1916 [1995]), qui est un ouvrage reconstitué par deux de ses collègues, Charles Bally et Albert Sechehaye, à partir des notes de ses étudiants, est publié en 1916. Après le grand succès du *Cours*, dans les années 20 en Europe on assiste à sa revalorisation par le Cercle de Prague (HOSKOVEC 2012). À partir des notions de *phonème*, de *syntagme*, et surtout de *système*, se développe une linguistique attentive à la fois à l'étude des sons (phonétique et phonologie), à l'expérimentation théorique d'une sémantique basée sur la méthode des traits distinctifs de la phonétique et de la phonologie, à la morphologie (au sens large, avec l'introduction des catégories du *monème*).

À bien y regarder, Saussure lui-même n'emploie pas le terme de *structure* ; il parle de *système*, mais le sens de base est le même : celui d'un rapport mutuel où entrent les éléments de la langue. Ceux-ci n'ont pas de valeur propre, mais uniquement une valeur différentielle, c'est-à-dire qu'ils ne se comprennent pas dans l'absolu ; c'est en cela qu'ils forment une structure et qu'on dit que la langue est une structure ; c'est en fonction de l'ensemble de la structure qu'un élément peut être compris.

Quoi qu'il en soit, la notion de *système* de Saussure devient un modèle théorique pour d'autres disciplines qui la désignent par le nom de *structure*, grâce aussi au Cercle de Prague. La *structure* représente, pour la communauté scientifique, un objet d'étude plus rigoureux que celui qui est offert par les approches historiques. Ce modèle se répand avec un tel succès qu'il conduit à la naissance du structuralisme en tant que mouvement de recherche à opposer à l'historicisme de type idéaliste.

Dans ce cadre, la notion de *système* de Saussure, ou mieux celle de *structure*, est appliquée à des combinaisons de mots qui ne vont pas au-delà du syntagme.

1.2. Les années 30

Les recherches du linguiste américain Leonard Bloomfield donnent une relecture de la notion saussurienne de *système*, pour l'appliquer aussi à des combinaisons de mots qui vont au-delà du syntagme. En effet, avec Bloomfield

et sa méthode des constituants immédiats (BLOOMFIELD 1933), les combinaisons sont réanalysées non seulement au niveau des *morphèmes* (une nouvelle notion) et des syntagmes, mais aussi des phrases, par des schémas et des étiquetages permettant d'en considérer l'équivalence structurale. De cette façon, il est possible, d'une part, de décrire l'ensemble des variétés syntagmatiques à l'intérieur d'une structure unique et, d'autre part, de réunir différentes structures de phrase. Ce qui donne une impulsion considérable à l'étude de la syntaxe, considérée comme l'étude de la combinatoire phrastique.

Cependant, l'analyse en constituants immédiats est parfois fautive en ce qu'elle double l'analyse et la description de certaines structures phrastiques, comme la phrase active et la phrase passive, alors qu'elles sont intuitivement équivalentes.

1.3. Les années 40

Les réflexions d'un autre linguiste américain, Zellig S. Harris, prennent en compte la notion de morphème bloomfieldien et démontrent l'équivalence entre les différents contenus lexicaux possibles des morphèmes (HARRIS 1946). La notion d'*équivalence* est expliquée par une nouvelle notion qui lui est apparentée, à savoir celle de *transformation*. Pour reprendre l'exemple de la phrase active et passive, celles-ci sont analysées comme des phrases en relation réciproque de transformation.

En outre, Harris reconnaît l'existence, d'une part, d'une structure de la phrase élémentaire (ou nucléaire) dont les constituants sont des opérateurs et des arguments et, d'autre part, des catégories de mots déterminant le fonctionnement de la phrase : les verbes surtout, mais pas seulement.

1.4. Les années 50

Toujours aux États-Unis, vers la moitié des années 50, Noam Chomsky, élève de Harris, propose une sorte de dérivation des phrases, qui apparaissent en surface d'une *structure profonde*, à travers des transformations qui mettent en jeu des règles de réécriture provenant de la théorie des graphes du domaine de l'algèbre. Il développe ainsi une notion de transformation plus abstraite (CHOMSKY 1957) pour l'appliquer encore à l'analyse des phrases élémentaires, suivant les réflexions de Harris. L'analyse prévoit que l'étude des combinaisons de mots, à savoir la syntaxe, soit distincte de l'étude de leur signification, à savoir la sémantique, ainsi que de l'étude de l'organisation des sons, à savoir la phonologie.

Les théories chomskiennes engendrent un grand nombre de recherches transformationnelles, surtout sur l'anglais, sans pour autant exclure d'autres langues.

En Europe, l'attention aux combinaisons de mots à l'intérieur des phrases passe par l'analyse tesnièreenne de la rection des verbes (TESNIÈRE 1953, 1959). Ce

qui donne l'élan non seulement à des recherches théoriques, mais aussi, surtout en Allemagne, à la constitution de lexiques systématiques de rection des verbes ou, selon la nouvelle terminologie du linguiste français, de *valence* des verbes.

1.5. Les années 60

À cheval entre les années 50 et 60, on est témoin d'un débat important sur le modèle générativo-transformationnel et sur le rapport entre les composantes syntaxique, sémantique et lexicale. Chomsky redéfinit le programme de la grammaire générative (CHOMSKY 1965) en le fondant sur la suprématie de la syntaxe. De plus, il formule des règles syntactico-transformationnelles qui, selon lui, pourront rendre compte des (ir)régularités du lexique.

Vers la deuxième moitié des années 60, Maurice Gross, un autre élève de Harris qui a suivi ses cours au coude à coude avec Chomsky, commence à appliquer le modèle générativiste (ROSENBAUM 1967) à son travail de description lexico-syntaxique des verbes du français et notamment des verbes régissant une complétive. Cependant, au cours de ses analyses, Maurice Gross s'éloigne du paradigme chomskien et aboutit à une polémique contre la grammaire générative. De nouvelles positions théoriques et méthodologiques, ainsi qu'une première version de sa description, paraissent en 1975 dans un volume incontournable, *Méthodes en syntaxe* (GROSS, M. 1975), qui représente « la Bible » pour tous les lexico-grammairiens (y compris nous-même).

Maurice Gross a découvert que le système de règles défini par la grammaire générative ne sert nullement à expliquer les (ir)régularités du lexique, qui sont beaucoup plus nombreuses qu'on ne le prétendait. Autrement dit, les exceptions sont plus nombreuses que les règles (chomskiennes, mais aussi traditionnelles). Le lexique, qui fonctionne régulièrement ou irrégulièrement dans la syntaxe, doit être étudié conjointement avec celle-ci, si ce n'est à partir de celle-ci. C'est la naissance du Lexique-Grammaire.

2. Le Lexique-Grammaire

Après ce survol rapide, nous allons donc regarder de plus près certains principes théoriques qui fondent la méthode du Lexique-Grammaire, en opposition avec certaines démarches de la grammaire traditionnelle et de la grammaire générative.

Le Lexique-Grammaire est issu de la grammaire transformationnelle harrissienne qui est née dans un milieu structuraliste et qui considère la langue comme un système de structures, taxinomiquement analysables, dans leurs équivalences et différences, grâce aux opérations de transformation. « On appelle

grammaire transformationnelle une grammaire comportant des règles qui établissent des équivalences entre divers types de phrases, dont elle rend compte par des opérations explicites » (DUBOIS *et al.* 2002 : 492). Ces opérations sont précisément des règles de réécriture et de substitution, à travers lesquelles il est possible d'opérer toute une série de transformations ultérieures.

Précisons aussi que nous ne disposons pas d'une définition unitaire de *transformation* car la notion est adoptée par diverses théories et méthodologies :

Le statut théorique de la notion de transformation est cependant loin d'être clair. D'une part, diverses théories abstraites articulées autour de cette notion ont été proposées en vue d'intégrer les données qui s'accumulent, mais d'autre part, il est possible de considérer que la notion de transformations a un statut uniquement expérimental. De la même manière qu'un accélérateur de particules permet de mettre en évidence des données neuves sur la structure de la matière, les transformations pourraient n'être qu'un dispositif expérimental qui permet de découvrir et de localiser les contraintes syntaxiques (et sémantiques) qui lient les éléments des phrases. (GROSS, M. 1975 : 9)

Les transformations sont donc considérées par Maurice Gross comme un outil expérimental pour découvrir de nouveaux faits de langues et pour trouver des mécanismes, des éléments et des données qui ne se manifestent pas directement à l'observateur. Autrement dit, quand nous opérons une transformation, nous transformons, sur la base de règles préétablies, une structure A en une structure B. Le maintien du même sens de base de A en B est la *conditio sine qua non* de la validité de l'opération. S'il y avait d'éventuelles contraintes syntactico-sémantiques, on serait en présence de structures particulières (souvent figées...).

Si l'on s'arrête sur les derniers mots de la citation ci-dessus, on constate que l'auteur parle de phrases. C'est que, à la suite de Harris, Maurice Gross croit que le niveau d'analyse le plus pertinent est celui de la phrase. Nous arrivons par là au principe fondamental du Lexique-Grammaire :

Les entrées du lexique ne sont pas des mots, mais des phrases simples. Ce principe n'est en contradiction avec les notions traditionnelles de lexique que de façon apparente. En effet, dans un dictionnaire, il n'est pas possible de donner le sens d'un mot sans utiliser une phrase, ni de contraster des emplois différents d'un même mot sans le placer dans des phrases. [...] En fait, la présentation par mots des dictionnaires n'est justifiée que par la commodité des recherches d'information, c'est une contrainte de présentation au même titre que l'ordre alphabétique. [...] une stricte adhésion au principe a des conséquences importantes sur la structure de la grammaire ; au demeurant, nous ne séparons pas cette dernière du lexique. (GROSS, M. 1981 : 48)

En Lexique-Grammaire, par exemple, on n'examinera pas un verbe séparément du sujet ou de ses compléments éventuels, car aucune donnée linguistique n'est étrangère au contexte phraséologique où elle fonctionne : « aucun mot de la langue n'a d'autonomie syntactico-sémantique, autrement dit

[...] tout mot entre dans une phrase élémentaire » (GROSS, M. 1988 : 47). Pour cette raison, « l'unité significative du lexique est la phrase simple » (GROSS, M. 1986 : 299), qu'elle soit libre ou figée, prise dans son inséparable réalité sémantique, lexicale, grammaticale... Autrement dit, si la phrase simple (ou élémentaire) est l'unité significative du lexique, elle est aussi l'unité minimale de sens, l'unité sémantique de base, l'unité de traduction...

Mais pourquoi la phrase simple et non la phrase complexe ? Harris précise que :

il est rare que nous puissions établir des interdépendances qui dépassent les limites de la phrase, par exemple si le verbe principal d'une phrase a tel suffixe de temps, le verbe principal de la phrase suivante aura tel autre suffixe de temps. Nous ne pouvons pas dire que, si une phrase est de la forme *N V*, la suivante sera de la forme *N*. (HARRIS 1969 : 9)

Dans ce cadre, les structures d'une langue ne sont pas combinables au choix. Contrairement à ce que pensent les générativistes, on ne peut pas générer n'importe quel énoncé, à l'infini. Il y a certains phénomènes, comme la sélection ou le figement syntaxique, que l'on ne saurait expliquer ni avec la grammaire traditionnelle, ni avec la grammaire générative. Nous nécessitons donc d'une nouvelle grammaire, qui analyse les différentes structures syntaxiques des phrases simples et qui les classe : la syntaxe, c'est-à-dire le fonctionnement d'une langue, et la grammaire, c'est-à-dire une théorie générale sur le fonctionnement de la même langue, intégrées au lexique, c'est-à-dire les entrées de la même langue : un Lexique-Grammaire.

Ces prémisses théoriques conduisent les chercheurs vers une recherche taxinomique préalable des données linguistiques. Seulement après avoir recherché, énuméré et finalement analysé les faits de langue, on peut arriver à la formulation des règles grammaticales et, en dernière analyse, des théories. Ce qui constitue une critique sévère de certaines démarches de la grammaire traditionnelle, mais aussi de la grammaire générative.

Il faut également dépasser les limites imposées par la formulation de règles fondée sur l'association sens-forme et sur la définition en intention :

Les grammairiens ont souvent tenté de relier les formes du langage à leur sens. C'est ainsi que de nombreuses assertions de la grammaire traditionnelle comportent des termes duels comme *objet direct*, *adverbe de manière*, *complément circonstanciel de temps* qui associent des propriétés sémantiques (*objet*, *manière*, *temps*) à des propriétés formelles (*direct*, *adverbe*, *complément*).

La méthode par laquelle les grammairiens ont constitué cette terminologie est claire. Ils ont constaté que certaines formes réapparaissaient souvent dans le langage, et que ces formes déclenchaient à chaque fois la même intuition de sens (par exemple, le suffixe *-ment* combiné à des adjectifs divers déclenche l'intuition de *manière*). Nous

dirons que les grammairiens ont alors opéré une attribution *absolue* de sens à certaines formes.

La méthode traditionnelle soulève de nombreuses difficultés. Pour toutes ces descriptions, il est aisé de montrer que l'association opérée entre sens et forme n'a aucune généralité, les exemples corrects étant aussi nombreux que les exceptions. (GROSS, M. 1975 : 30)

Qui plus est, la classification « traditionnelle » des formes du langage est loin d'être satisfaisante car elle est définie en intention. Dans le cadre de la grammaire traditionnelle, ainsi que dans celui de la grammaire générative elle-même, une classe grammaticale est définie à partir de propriétés morphologiques, syntaxiques ou sémantiques ; or, une fois mise en évidence l'existence d'une propriété *P*, les grammairiens ne fournissent que quelques exemples des membres de la classe correspondante. La classification est ainsi effectuée par intention, sans rendre compte de tous les éléments qui devraient être classés. Les résultats de cette démarche sont les mêmes que nous avons indiqués plus haut : il y a des exceptions plus nombreuses que les règles.

Un examen de la littérature montre que les classes syntaxiques ne sont jamais définies qu'en intention, il n'existe aucun exemple de définition en extension, c'est-à-dire qui aurait la forme :

Les éléments de la classe définie par les propriétés *P* sont m_1, m_2, \dots, m_k (i.e. la liste des éléments), et il n'en existe pas d'autres.

Nos tables fournissent donc un résultat empirique qui n'était pas évident a priori. Elles montrent qu'il est possible de construire des classes syntaxiques extensionnelles. (GROSS, M. 1975 : 215)

La classification syntaxique extensionnelle se fait en Lexique-Grammaire au moyen de tables ou matrices, à savoir des tableaux à double entrée, qui croisent des entrées lexicales avec les propriétés syntaxico-sémantiques. Cette description formelle permet une application au traitement automatique des langues, notamment à travers la réalisation d'analyseurs syntaxiques par des informaticiens ; tel est le cas du système Unitex (PAUMIER 2015).

2.1. D'autres résultats théoriques

Maurice Gross propose de classer les diverses structures syntaxiques, libres ou composées (c'est-à-dire figées), pour décrire toutes les contraintes syntaxiques (et sémantiques) qui lient les éléments des phrases. La collecte des faits de langues, donc la confrontation avec la réalité des usages linguistiques, lui permet de mettre en relief de nombreux phénomènes, dont les plus importants au niveau théorique sont les supports et les figés, si l'on en juge aussi leur traitement presque inexistant par la grammaire pédagogique et traditionnelle.

En ce qui concerne les supports, et surtout les verbes supports dont on doit la notion à Maurice Gross lui-même, précisons que, si dans les phrases simples c'est clairement le verbe qui détermine la distribution de ses arguments nominaux, et qui remplit donc la fonction de prédicat de la phrase, dans les phrases à verbe support ce n'est pas le verbe qui la remplit mais un autre élément. Celui-ci peut être un nom, qu'on appellera donc nom prédicatif :

- (1) *Max communique avec Ida*
 = (1a) *Max est en communication avec Ida*

Dans (1a), c'est le nom *communication* qui décide de la sélection des arguments, et non le verbe *être* qui ne sert que de *support* au substantif *prédicatif*. Voici d'autres exemples :

- (2) *Max analyse ce texte*
 = (2a) *Max fait une analyse de ce texte*
- (3) *Max flirte avec Ida*
 = (3a) *Max a un flirt avec Ida*
- (4) *Max réprimande son fils*
 = (4a) *Max fait une réprimande à son fils*
- (5) *Max a décidé de partir*
 = (5a) *Max a pris la décision de partir*

Par ailleurs, la fonction de prédicat peut être remplie aussi par un adjectif prédicatif :

- (6) *Max est fidèle à ses principes*

En ce qui concerne les figés, les travaux du Lexique-Grammaire montrent bien que le figement est une propriété des langues naturelles touchant les diverses dimensions du système linguistique dont surtout la syntaxe. Ceci permet de préciser la notion de figement syntaxique en convenant, d'après M. Gross, que « lorsque deux éléments d'une construction [...] sont fixes l'un par rapport à l'autre, alors la construction [...] est figée » (1990 : 40). De façon plus générale, cette notion peut être fondée sur la syntaxe figée, puisque non transformable, de plusieurs constructions, dont certaines phrases simples où le verbe est distributionnellement figé avec au moins un des autres éléments principaux de la phrase. La collecte et le classement d'environ 44 000 phrases figées du français ont montré qu'elles sont plus nombreuses que les phrases libres. Par exemple :

- (7) *Max a cassé la baraque*
- (8) *Max a perdu son latin*
- (9) *Max a pris la mouche*
- (10) *Max a pris le taureau par les cornes*

3. Comment peut-on construire un Lexique-Grammaire ?

Comme le Lexique-Grammaire est à la fois une méthode et une pratique effective de description formelle des langues, développées simultanément, comment commence-t-on à construire un Lexique-Grammaire ? Nous allons présenter très rapidement nos recherches quant aux adverbess figés.

D'après la méthode du Lexique-Grammaire, les faits de langue doivent être insérés dans des phrases, considérées comme les unités significatives du lexique (GROSS, M. 1986 : 299), pour être analysés sur la base de leurs propriétés syntaxiques (distributionnelles et transformationnelles). Ces analyses comportent des recensements en extension dans le lexique, ainsi que des classements syntaxiques, dénommés eux aussi Lexiques-Grammaires. Par conséquent, la comparaison des faits de langues différentes est une comparaison des Lexiques-Grammaires de ces langues. Autrement dit, toute comparaison linguistique passe à travers la construction préalable de Lexiques-Grammaires.

Cette construction ne peut être réalisée pour une langue donnée que par des linguistes ayant celle-ci comme langue maternelle. En effet, on ne saurait être toujours à même de formuler des jugements définitifs sur l'acceptabilité de phrases, et de leurs transformations, appartenant à une langue étrangère ou seconde, étant, en tout cas, non maternelle. Ce qui vaut à plus forte raison pour les phrases figées, ou pour celles qui comportent un membre figé comme l'adverbe.

Nous avons décidé, en 1990, de mener des enquêtes sur le phénomène du figement tel qu'on le constate dans l'analyse lexico-grammaticale de la catégorie des adverbess. Ce qui a engendré une série de recherches comparées sur le français et l'italien (DE GIOIA 2001), qui sont passées par deux phases complémentaires.

Premièrement, nous avons construit un Lexique-Grammaire des adverbess figés de l'italien, dont nous avons rendu compte dans notre volume *Avverbi idiomatici dell'italiano. Analisi lessico-grammaticale* (DE GIOIA 2001), préfacé par Maurice Gross (GROSS, M. 2001) ; il s'est agi notamment de l'application de la méthode française du Lexique-Grammaire à l'analyse et à la classification des adverbess figés de l'italien, suite à la construction d'un Lexique-Grammaire des adverbess figés du français (GROSS, M. 1990). Deuxièmement, nous avons comparé les deux Lexiques-Grammaires, et réalisé un lexique bilingue français-italien (DE GIOIA 2008).

La classification et l'analyse lexico-grammaticale des données linguistiques

est basée nécessairement sur la collecte des faits. Le recensement des données est effectué d'abord par la lecture analytique des entrées d'un dictionnaire ; le Zingarelli pour l'italien. On intègre ensuite le corpus établi avec d'autres données qu'on peut recenser différemment. En effet, le lexique d'une langue est repérable dans tout type de sources, orales ou écrites. Pour cela, la classification n'est jamais close car susceptible de nouveaux ajouts, et aussi d'améliorations, à tous niveaux. Le Lexique-Grammaire est un dictionnaire syntaxique toujours « ouvert », fruit d'un vrai *work in progress*. En d'autres termes, il faut évaluer l'ampleur des phénomènes linguistiques en se basant sur la fréquence d'apparition de ces faits dans le lexique, qui est plus vivant et composite par rapport à ce que suggèrent les notions traditionnelles. « Un état de langue comporte simultanément des niveaux diachroniques et dialectaux variés. Par exemple, le français contemporain dit cultivé ou littéraire est vraisemblablement constitué d'une part importante de français classique » (GROSS, M. 1975 : 228). Les éléments de ces niveaux coexistent avec d'autres données, tels que celles qui proviennent des langues étrangères (emprunt) ou subissent leur influence (calque) ou font partie de la langue écrite. Il s'agit donc d'une recherche tous azimuts, comportant la réalisation de descriptions taxinomiques et exhaustives, même comparées, de plusieurs phénomènes linguistiques : les Lexiques-Grammaires.

Nous rappelons aussi le rôle de l'intuition dans le processus de reconnaissance des structures figées. Par intuition nous entendons celle qui est vérifiable en ayant recours à la langue maternelle. En effet, on peut comprendre le degré plus ou moins fort du figement d'une donnée (quelle que soit la source d'où elle est tirée) en faisant appel à ses connaissances culturelles (linguistiques et extralinguistiques), dans un processus d'introspection. En tout cas, on vérifie surtout les cas douteux avec d'autres locuteurs, bien évidemment natifs (et si possible, linguistes).

Enfin, on classe les données du corpus selon leurs propriétés distributionnelles et transformationnelles. Il en résulte un ensemble de tables syntaxiques constituant un Lexique-Grammaire et offrant une base d'informations syntaxico-sémantiques dont l'exploitation s'avère utile aussi dans d'autres domaines, tels la lexicographie, la terminologie, la traduction, la linguistique informatique...

Pour conclure

Après cinquante ans et de très nombreuses études spécialisées, le Lexique-Grammaire est encore peu connu par les jeunes doctorants et docteurs de recherche en Sciences du langage, du moins en Italie. Par cet article, nous avons élaboré une introduction succincte au Lexique-Grammaire, en en retraçant la dérivation structuraliste et harrissienne et en en éclaircissant certains points de méthode.

Références bibliographiques

- BLOOMFIELD, L., 1933, *Language*, New York, Henry Holt and Co.
- CHOMSKY, N., 1957, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton.
- CHOMSKY, N., 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, The Mit Press.
- DUBOIS, J., MATHÉE, G., GUESPIN, L., MARCELLESI, C., MARCELLESI, J.-B., MÉVEL, J. P., 2002, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- DE GIOIA, M., 2001, *Avverbi idiomatici dell'italiano. Analisi lessico-grammaticale*, prefazione di GROSS, M., Torino, L'Harmattan Italia.
- DE GIOIA, M., 2008, *Carrément. Lexique bilingue français-italien des adverbes figés*, Roma, Aracne.
- ELIA, A., 2004, « Introduzione », in S. VIETRI, *Lessico-grammatica dell'italiano. Metodi, descrizioni e applicazioni*, Torino, Utet, p. XI-XVII.
- GROSS, M., 1975, *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann.
- GROSS, M., 1981, « Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique », *Langages*, n. 63, p. 7-52 et p. 127-128.
- GROSS, M., 1986, « Lexique-grammaire et adverbes : deux exemples », *Revue Québécoise de Linguistique*, n. 15-2, p. 299-311.
- GROSS, M., 1988, « Sur les phrases figées complexes du français », *Langue française*, n. 77, p. 47-70.
- GROSS, M., 1990, *Grammaire transformationnelle du français. Vol. 3 : Syntaxe de l'adverbe*, Paris, Asstril.
- GROSS, M., 2011, « Préface », in M. DE GIOIA, *Avverbi idiomatici dell'italiano. Analisi lessico-grammaticale*, Torino, L'Harmattan Italia, p. 7-9.
- HARRIS, Z. S., 1946, « From Morpheme to Utterance », *Language*, n. 22-3, p. 161-183.
- HARRIS, Z. S., 1969, « Analyse du discours », *Langages*, n. 4, p. 8-45.
- HOSKOVEC, T., 2012, « La perspective fonctionnelle de la phrase dans une perspective historico-philologique du foyer pragois de structuralisme fonctionnel », *Écho des études romanes*, n. 8:1, p. 7-25.
- IBRAHIM, A. H., 2003, « Le cadre du lexique-grammaire », *Linx*, n. 48, p. 101-122.
- LAMIROY, B., « Le lexique-grammaire. Essai de synthèse », *Travaux de linguistique*, n. 37, 1998, p. 7-23.
- PAUMIER, S., 2015, *Unitex 3.1bêta. Manuel d'utilisation*, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.
- ROSENBAUM, P. S., 1967, *The Grammar of English Complement Constructions*, Cambridge, The Mit Press.
- SAUSSURE, F. de, 1995 [1916], *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- TESNIÈRE, L., 1953, *Esquisse d'une syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- TESNIÈRE, L., 1959, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

Maria Colombo Timelli
Università degli Studi di Milano
maria.colombo@unimi.it

Guillaume de Palerne en prose (1530 env.) : lexique, locutions, images

Parmi les mérites de l'*Histoire du noble, tresproux et vaillant chevalier Guillaume de Palerne et de la belle Melior*, publiée la première fois à Paris, pour Jean II Trepperel, vers 1527/28, et quasiment inconnue de nos jours, on soulignera ici son intérêt linguistique. Il s'agit de la réécriture en prose d'un roman anonyme du début du XIII^e siècle, par Pierre Durand, bailli de Saint-Denis de Nogent puis de Nogent-le-Rotrou, qui l'a « signée » par un acrostiche et s'est exprimé très nettement dans un « prologue » quant à sa source et à ses propres intentions. Se présentant comme un « humble translateur et traducteur », Durand déclare avoir « traduit et transferé » l'ancienne histoire, rédigée en un « langaige qui estoit rommant antique rymoïé en sorte non intelligible ne lisible a plusieurs », en « langage moderne françoys » (f. a2r). La modernisation linguistique, imposée par l'évolution même de la langue – et du goût – au cours de trois siècles, est affichée ainsi comme un des buts primaires de l'écrivain du XVI^e siècle : loin de s'avérer un simple topos, habile publicité d'un adaptateur voulant présenter son texte sous un jour favorable, ce renouvellement est bien réel, comme nous espérons le montrer par les notes qui suivent.

Mes remarques n'ont aucune prétention d'exhaustivité, n'ayant pour but que de confirmer le travail de réécriture opéré par Pierre Durand : seule l'édition critique du texte, actuellement en cours de préparation, et l'établissement d'un glossaire élargi pourront en effet en donner la véritable dimension. J'examinerai ici en particulier quelques mots récents (dont les premières attestations datent d'après 1450) et/ou rares¹, ainsi que les diminutifs, nombreux dans *Guillaume de Palerne*, surtout dans les descriptions.

¹ Dans ma présentation, je suis l'ordre alphabétique ; seuls les verbes ont été lemmatisés sur la base de l'infinitif. Les dictionnaires consultés et cités en abrégé sont les suivants : FEW, Gdf et GdfC, Hug, DMF, TLFi, DIS. Toutes les citations sont tirées de l'exemplaire unique de la *princeps* de *Guillaume de Palerne*, conservé à la Bibliothèque Colombine de Séville.

acariastres, adj. et subst. : « mais les folz et *acariastres* coururent après pour le tuer [le loup garou] » (f. q1v) – Le sens ‘fou’ (*DMF*), ‘privé de raison’ (*Hug* I, 26) est confirmé par notre doublet ; rare, surtout comme substantif, au xv^e siècle², *acariastre* devient plus fréquent à partir des années 1530 (Rabelais, *Pantagruel*).

amenité, subst. : « Long temps ont eu les deux amans en consideration l'*amenité* et delectation de la noble cité » (f. 14v) ; attesté à partir du milieu du XV^e siècle, rare selon le *DMF*, il l'est encore au xvi^e siècle (*Hug* I, 191).

anticiper, v. : « [les vainqueurs] voulurent monter les degrez, mais de la royne et des autres dames *furent anticiper* et adevancez » (f. p7v) – Au sens de ‘devancer qqn’, on n’en trouve qu’un seul exemple dans le *DMF* (1474-1506) ; cette acception devient plus fréquente à partir du milieu du XVI^e siècle (Amyot : *Hug* I, 227-228).

boucques, subst. – Ce substantif, qui n’est enregistré dans le *DMF* qu’avec le sens de ‘passe étroite, embouchure d’un bras de mer’ (‘bouche, embouchure’ dans *Hug* I, 652), se lit dans une longue énumération où il accompagne *baisiers* dont il semble être le synonyme (« Beaucoup de papier faudroit pour escrire les gracieuses parolles, salutations, baisiers, *boucques*, ambassades, messagiers, banquetz, dances, saulx, gambades, pennades... », f. c3v) : cette hypothèse s’appuie sur l’existence, au XVI^e siècle, d’un verbe *bouquer*, signifiant selon Huguet ‘donner un baiser par contrainte’ (I, 652) ; je me demande si la nuance de la ‘contrainte’ n’est pas déterminée par une surinterprétation des deux exemples rapportés (Rabelais, *Quart Livre*, et *Satyre Ménippée*), où le sens de ‘baiser’ pourrait convenir tout aussi bien.

chocq, subst. : « Guillaume et ses gens [...] autre chose ne demandoient que *la chocq* » (f. p1r) – Le mot, ‘heur, rencontre violente (en partic. de troupes armées)’, remonte selon le *DMF* à la seconde moitié du XV^e siècle (à 1523 selon *Hug* II, 272) ; il est attesté uniquement au masculin, ce que confirme l’éd. 1552 de notre roman (f. f3v) : l’article *la* serait donc une coquille à corriger.

cornes, subst. : « et alors [Guillaume et Melior] mirent les *cornes* hors et sortirent » [des tonneaux où ils s’étaient réfugiés] (f. 14r) – L’emploi métaphorique pour ‘tête’ est attesté dans d’autres images (*hausser la corne*, ‘lever la tête’, dans

² Outre les exemples réunis dans le *DMF*, voir *Purgatoire d’amours*, éd. THONON 1998 : 133-134.

le *DMF* ; *hausser, lever les cornes*, ‘la tête’, dans *DIS* 198b ; *lever, hausser, dresser / abaisser, baisser les cornes*, dans *Hug* II, 551), mais avec une nuance péjorative qui ne convient aucunement ici.

crepelus, adj. (f. r3v) : « les cheveulx *crepelus*, jaulnes comme fil d’or de Chipre » – L’adjectif, qui n’est pas enregistré dans le *DMF*, est récent : première attestation chez Clément Marot (*Hug* II, 636-637).

deleguer, v. : « Si *sont* incontinent deux evesques *deleguez* pour vers Guillaume faire l’embassade » (f. t1v) – Selon le *DMF*, après une attestation isolée chez N. Bersuire, le verbe réapparaît vers la fin du XV^e siècle, mais demeure rare (mq dans *Hug*).

delicate, adj. : Melior « tendre et *delicate* estoit » (f. k4r) ; le sens de ‘fragile’ (sans aucune nuance négative, contrairement à ce qui est indiqué dans le *DMF*) est assuré par le doublet – Il s’agit d’un latinisme (qui remplace *delié* au XV^e siècle), peut-être emprunté au provençal (voir *RLiR* 20, 1956, 89 et 21, 1957, 83 [Kurt Baldinger] ; 46, 1982, 22-23 [Gilles Roques]).

deparquer, v. : « Au signe qu’il [le loup garou] avoit donné, [Guillaume et Melior] *deparquerent* et après luy marcherent pas a pas » (f. l3v) – Le verbe, qui signifie ‘sortir d’un lieu, décamper’, remonte à la fin du XV^e siècle et demeure rare (*GdfC* IX, 350c ; *Hug* III, 96 ; *DMF*).

descamper, v. : « [les Espagnols] si grant bruict firent au *descamper* que quatre grans lieues a la ronde eut on peu ouyr le bruyt et tumulte » (f. p4r) – La première attestation du verbe date, selon le *TLFi*, de 1516 ; je n’ai relevé qu’un seul exemple de l’infinitif subst. dans *GdfC* IX, 318c vers 1560 (mq dans *Hug*).

distiller, v. : « [Alixandrine] du cueur fist incontinent a ses doulx yeulx *distiller larmes* en habondance » (f. h3r-v) – Si le verbe remonte au XIV^e siècle, l’image semble récente : le *DMF* enregistre un emploi similaire (*distiller pleurs*, ‘tomber goutte à goutte’, 1494) ; *Hug* III, 224 témoigne aussi de l’association avec *pleur*, ‘tomber goutte à goutte, couler’ (Forcadel, milieu du XVI^e siècle) et *larmes* (Melin de Saint-Gelais, 1559).

empaqueter, v. : « [la reine d’Espagne] *empaquete* ses drogues » (f. q3v) – Il s’agit d’un verbe récent, si on prête foi au *TLFi*, qui date la première attestation de 1516 ; *FEW* propose la fourchette 1518-1544 (s.v. *pak*, XVI, 614b).

furibundieux, adj. : « Moult estoit le roy d’Espagne *furibundieux* en son

courage » (f. p4v) – L’adjectif est rare (*Gdf* IV, 184a ; *FEW*, III, 896b, s.v. *furibundus* ; *DMF* ; *Hug* IV, 240 n’enregistre que le verbe *furibunder*, ‘parler follement’) ; la graphie en *-ieux*, qui ne semble pas attestée dans les dictionnaires, se lit aussi dans l’éd. de 1552, f. f6v.

garotté, p.p. : « [Guillaume] fut prins, lyé et *garotté* » ; « Grant pitié eurent quant ainsi le veirent lyé et *garotté* comme ung larron » (f. f1r) – Le verbe n’est pas attesté avant le milieu du XV^e siècle (1535 selon le *TLFi*, avec le sens de ‘attacher très solidement un objet, une personne’) ; par ailleurs, tous les exemples cités dans le *DMF* contiennent le même doublet avec le verbe *lier*.

giroete, subst. : « tout ce qui soubz sa puissance [= de Fortune] gist est instable et incertain, changeant et muable plus que la *giroete* d’ung clocher » (f. c2v) – Sous cette forme, le substantif date de la première décennie du XVI^e siècle (*FEW*, XVII, 421a, s.v. *vedrviti* ; *TLFi*) ; les graphies toujours attestées au XV^e siècle sont *virevite*, *wirewite* (cf. *DMF*) (le mot mq dans *Hug*).

gorgias, adj. : « D’autre part, Guillaume et Alphons furent prestz et *gorgias* » (f. s4v) – L’adjectif, qui signifie ‘élégant’, commence à être utilisé pendant la seconde moitié du XV^e siècle, ainsi que l’adverbe **gorgiasement** (à partir de 1485, selon le *DMF*) : « Tous les Grecz furent logez par fourriers en chambres de parement tant *gorgiasement* que riens plus » (f. f6v). Le subst. **gorgiaseté** (‘élégance, grâce’), quant à lui, est attesté selon le *DMF* seulement après 1494, pour devenir plus fréquent au XVI^e siècle, comme le montrent les nombreux exemples cités dans *Hug* IV, 340 : « Amours l’avoit ferue de son dard quant elle ramenteut a par elle tous les bons services qu’il luy avoit fais, la belle contenance et *gorgiasetez* de luy, et comme il estoit dextre a toutes choses honnestes faire... » (f. c3r).

impetuosité, subst. : « ce loup garoux par grande *impetuosité* sailloit entre eux » (f. i1v) – Appliqué à une personne ou à une chose, ce mot réapparaît et s’affirme dans la seconde moitié du XV^e siècle, après quelques emplois isolés sous la plume des traducteurs du XIV^e (*DMF*).

mignon, subst. (‘favori’) – L’intérêt du mot tient d’une part à son caractère relativement récent (après 1450), d’autre part aux contextes d’emploi : avec la seule exception du f. i4r où il désigne le fils du « prevost de Benevant », *mignon* est toujours utilisé pour indiquer les (jeunes) courtisans d’une cour : celle de l’empereur de Rome (f. c2v), de la reine de Sicile (f. p2r), de la reine d’Espagne (f. q3r et q3v). Par ailleurs, la comparaison avec la source fait bien ressortir que *mignon* n’a pas vraiment de correspondant dans l’ancien texte : il peut soit

représenter un ajout (f. c2v ; au f. p2r il pourrait avoir été suggéré par les *dansel* du v. 6279), soit remplacer *gens* ou *homes* (f. p2r / v. 7452, 7453) ou encore *chevaliers* ou *escuiers* (f. q3v / 7541, 7542). En d'autres termes, *mignon* nous révèle combien l'adaptation linguistique opérée par Pierre Durand dépend en partie au moins d'une modernisation culturelle, la cour de François I^{er} ne pouvant pas / plus être décrite comme une cour du XIII^e siècle.

parpillolles, subst. : « [l'enfant] estoit vestu de fine escarlata semee de *parpillolles* d'or fin » (f. c1r) – Le mot désigne selon le *DMF* une 'papillote' (une seule occurrence, 1389 ; *FEW* enregistre les var. *parpillole*, *palpillole*, *parpillolle* en les datant toutes de la fin du XIV^e siècle : VII, 580a, s.v. *papilio*) ; *Gdf* V, 787a propose pour *parpillollé* le sens de 'parsemé de papillons, pris fig. au sens d'étincelant d'étoiles' (avec renvoi aux *Louanges de Marie* de Martial d'Auvergne, éd. 1492 ; voir aussi *FEW* VII, 580a). Le v. 522 fait plus simplement allusion à un tissu rayé d'or (« mainte roie d'or »).

passionner, v. : « [l'empereur] cuida *passionner* de yre / ire et maltalent » (f. e2r et h4r) – Les sens 'tomber dans une crise provoquée par quelque passion', proposé par *Gdf* VI, 30b, voire 'enrager', donné par *Hug* V, 674, pour le même passage (Du Pinet, trad. de l'*Histoire naturelle* de Pline, 1566), conviennent parfaitement à notre contexte, qui offrirait ainsi une antedatation importante.

plaintif, subst. : « L'empereur [...] ouit le *plaintif* de ses gens » (f. e2r) – Le *DMF* ne donne qu'une occurrence de l'emploi substantivé, au sens de 'lamentation', de 1495 ; *Hug* VI, 12 enregistre une attestation chez Jamyn ('plainte'). Il correspond à la « clamor » du v. 1821.

populeuse, adj. : « Belle fut la cité et *populeuse* et fort enrichie de beaulx edifices et lieux de plaisance » (f. a4r) – Daté de la fin du XV^e siècle (1495 dans le *DMF*, 1491 dans le *TLFi*), son emploi est attesté aussi dans *Hug* VI, 76.

regrisser, v. : « Si fist ce loup garoux ung sault et *regrissant* le poil de sa teste [...] print l'enfant du roy » (f. b2r-v) – Le verbe, absent dans le *DMF*, n'est enregistré par *Hug* VI, 454 que sous la forme du p.p. *regrissé*, 'hérissé', daté 1528 (de même *FEW* XVI, 393b, s.v. **krisan*).

remonstrance, subst. : « ... voiant que remede n'y peult metre, quelque *remonstrance* qu'elle peut faire a Melior » (f. f8r) ; « ... en l'amour d'ung vassal dont ne l'ay peu destourner, quelques *remonstrances* que luy aye faictes » (f. h4r) – Le sens de 'exhortation à (ne pas) faire qqc' ou 'avertissement', qui remonte à la seconde moitié du XV^e siècle (*DMF*), s'adapte parfaitement au contexte,

Alixandrine voulant ou ayant voulu avertir sa cousine Melior des dangers d'une fuite avec Guillaume.

(se) **resconser**, v. : « [le loup garoux] fist tant par jour et par nuit qu'il *se resconsa* en une grande forest assez près de la cyté <de> Romme » (f. b3r) – La forme pronominale du verbe, qui signifie 'se cacher, se réfugier', semble rare (cf. *DMF* ; *Gdf* VII, 88b ; *Hug* VI, 529).

revigorer, v. : « Quant Guillaume veoyt son sang [...] le cuer luy croyst et *revigore* comme a vaillant chevallier » (f. p6r) (même leçon dans l'éd. 1552, f. f8r) – L'emploi absolu, pour 'rendre de la force', est enregistré par *FEW*, XIV, 447a s.v. *vigor* (Froissart, puis Palsgrave 1530).

traduire / traducteur (f. a2r) : voir COLOMBO TIMELLI s.p.

transfigure, subst. : « moult y a de gens en celle place qui grant desir ont de veoir la *transfigure* du loup garoux » (f. r3r ; même leçon dans l'éd. de 1552, f. g6v) – Le sens de 'métamorphose' est on ne peut plus clair dans notre texte, mais le substantif n'est pas attesté (*DMF*, *FEW*, *Gdf*, *Hug*).

triumphantement, adv. : « luy [= Guillaume], sa mere, sa femme, Alphons, Florence et Alixandrine [...] en la noble cité de Romme sont *triumphantement* entrez » (f. t2r) – L'adverbe n'est enregistré que dans *Hug* (deux citations : Guillaume Michel et Jacques Amyot).

trongne, subst. : « lors eussiez veu le cheval ronfler et faire *trongne* furieuse » (f. n3v) – Le substantif, qui date selon le *DMF* de la fin du XV^e siècle, demeure relativement rare en m.fr. : le sens est ici 'mine'.

L'emploi, voire l'abus, des diminutifs en moyen français ont été maintes fois soulignés (BRUNOT 1967 : 193-194 ; HUCHON 1988 : 77-78) : que ce soit ou non sous l'influence de l'italianisme, grâce à la productivité de certains suffixes ils se multiplient en nombre, en fréquence et en variété sous la plume des auteurs du XVI^e siècle. Pierre Durand ne se soustrait pas à cette vogue, comme l'atteste la petite liste que j'ai pu dresser et qui comprend³ : *amourettes* (f. b1r, d2v, d3v, e1r, f7r), *fleuretes* (f. d2v : *flors* v. 1380), *gorgerettes* (f. d2v ; le sens de 'petite

³ Aucun de ces mots ne se lit dans les vers sous la même forme : je mentionne, le cas échéant, les substantifs qui ont pu suggérer à Pierre Durand l'emploi du diminutif.

gorge⁴ n'est pas attesté⁴), *heurettes* ('petit livre d'heures' selon le *DMF*, qui ne donne que trois attestations ; f. d1r), *jardinet* (f. d1r : *vergier* v. 1280), *maisonnette* (f. b4v), *oyseletz* (f. d2r, par ailleurs précédés de l'adj. *petis* ; *oisiax* v. 1370), *rossignollet* (f. d2r, *rousignol* v. 1381 ; i1r), *seullet* (f. d2v, e1r, f5r, f7r, r1v), *violette* (f. e1r). Leur concentration dans un passage en particulier – le jardin où Melior et Alexandrine se promènent – vaut la citation :

« Et vous pry, madame, et me semble bon que aillons passer le temps en ce verger plaisant et delectable, si cuillerons des fleurs telles que nous voudrions choisir et ferons boucquetz, oyans le chant armonieux de ses petis *oyseletz* en passant le temps et ostant toute melencolie. » A cela Melior se accorde et consent ; et ainsi s'en vont ensemble en ce vergier. A la venue des deux nobles dames commencerent le mauvix, la tourterelle et le doux *rossignollet* a jouer leur chant ramage⁵ de leurs doulces *gorgerettes*. Les deux gracieuses damoiselles se assirent soubz une autre tresbelle et gente feuillage et fort umbrageuse ; sur l'herbe verdoiant estoient regardans ces belles *fleuretes*, si estoient la divisans de leurs *amourettes*... (f. d2r-v).

Pierre Durand s'avère aussi capable de raviver son expression par un emploi habile des locutions, dont quelques-unes méritent de nous retenir : elles se signalent soit par leur appartenance au registre familial, soit par leur rareté, soit encore parce que *Guillaume de Palerne* permet d'en antidater la parution.

(compter) de belles et bonnes : « Si pouez penser comme il [sic] en *comptèrent de belles et bonnes* qui en ce lieu ne pourroient servir que de redictes... » (f. s3v) – La locution se lit dans une formule de *preteritio* qui évite au prosateur de rappeler une fois de plus les aventures de Guillaume et du loup garou ; sauf erreur de ma part, je n'en ai trouvé aucune attestation sinon sous des formes séparées : « en conter de belles » (*DIS* 70c-71a) et « en compter de bonnes » ('plaisanter' chez Bonaventure des Perriers, 1558 : *DIS* 90a). Gilles Roques me signale la tournure proche « en savoir de bonnes et de belles » dans le *Mystère de saint Nicolas*, du XV^e siècle (SAMARAN 1927 : 298).

(donner) carriere : « Le bon chevalier incontinent *donna carriere* : si eussiez

⁴ Le contexte ne laisse pourtant aucun doute : « commencerent le mauvix, la tourterelle et le doux rossignollet a jouer leur chant ramage de leurs doulces *gorgerettes* » (le v. 1381 ne donne que « les cris »).

⁵ Il s'agit d'un néologisme : « chant *ramage* » dans la *Farce de Colin*, 1525 ; puis dans l'*Amadis de Gaule* d'Herberay des Essars, I, 1540 (*TLFi*) ; la forme substantivée se lit dans le *Perceval* en prose (« Les oysillons chantent en leur latin divers mottetz en leur *ramaige* », Paris, Bernard Aubry, 1530, f. 196rb).

veu cheval bondir et feu des pierres faire yssir... » (f. n3v) – Notre emploi permet d’antidater la locution, dont le premier emploi remonte, selon le *TLFi*, à 1542-1559 ; *Hug* II, 111 enregistre le sens ‘course’ et la locution *donner un coup de carriere* chez Gilles Corrozet.

(ne faire) estime : « du demourant *ne faitz estime* et ne pryse ung festu » (f. r4r) – L’intérêt réside dans le doublet, qui remplace le v. 8063 (« Ne le pris pas une froncine », autre expression imagée d’une valeur minimale : la *froncine* est une sorte parchemin), ainsi que dans le caractère récent de l’expression *ne faire estime* (*DMF* : seconde moitié du XV^e s. ; aucune attestation dans *Hug* III, 713).

(estre a ses) escouttes : « Le loup *garoux* estant *a ses escouttes* bien ouyt le bruyt que l’on faisoit parmy la ville de Palerne » (f. q4v) – Sauf erreur, cette locution, ‘être très attentif au bruit, dans une attitude de vigilance’, proche de *aux écoutes*, n’est pas attestée avec le possessif.

de fil en esguille : « [les messagers] luy [à Melior] compterent *de fil en esguille* les vaillances qu’il [Guillaume] avoit faictes a la bataille » (f. f2v) – La locution permet de faire l’économie du récit des messagers, au discours rapporté dans les vers ; elle mérite d’être relevée du fait de sa rareté en moyen français (outre *DMF*, voir ROQUES 1988 : 117).

(jouer de) l’espee a deux jambes : « Et ainsi criant *joue a l’espee a deux jambes* tant qu’il peut » (f. g4v) – La locution, qui signifie ‘courir, se sauver’, ne semble attestée sous cette forme qu’au XVII^e siècle (*Comédie de proverbes*, 1633, éd. KRAMER 2003 : 189/71 ; loc. glosée ‘s’enfuir’ et connotée de ‘vulg.’ : 357) ; le *DMF* enregistre l’image *épée à deux piedz* chez Molinet (1474-1506) ; *DIS* *jouer de l’espee a deux pieds* (300c-301a).

mascher [le frain aux dens] : « mais puisqu’il [= l’empereur de Grèce] fut adverty que Guillaume estoit son nepveu, *mascha le frain aux dens* » (f. s4r) – La locution, dont le sens est clair (‘supporter quelque chose avec impatience, ronger son frein’), est enregistrée dans *DIS* bien qu’avec le possessif (379c : *mascher son frain*, Guillaume Alexis, 1451 ?) ; le *DMF* donne *ronger son frein aux dents* (seconde moitié du XV^e siècle).

suivre (sa poincte) : « Guillaume *suit sa poincte*, ses gens le suyvent, qui tel exploit firent que les Espaignolz mettent en fuyte » (f. p6v) – *FEW* IX, 576a (s.v. *puncta*) enregistre la locution sous deux formes : *poursuivre sa pointe*, ‘continuer avec vigueur ce qu’on a commencé’ (fam., à partir de 1579), et *suivre sa pointe* (à partir de 1630). De même, *Hug* VI, 54 propose ‘aller de l’avant, continuer ce

qu'on a commencé' (première attestation chez Monluc). *Guillaume de Palerne* en fournirait une occurrence beaucoup plus ancienne (même leçon dans l'éd. 1552, f. f8r).

(a juste) tiltre : « [Guillaume] bien a deu deffendre la terre qui luy apartient *a juste tiltre* » (f. r4v) – *DMF* et *FEW* (XIII-1, 360b, s.v. *titulus*) n'en donnent que de rares occurrences dans la seconde moitié du XV^e siècle, 'à bon droit, à raison', 'selon un droit authentique'; *DIS* (840c) enregistre néanmoins un emploi chez Eustache Deschamps (fin XIV^e).

(jouer) ung tour (de finesse) : « car le loup garoux leur *a joué ung tour de finesse* » (f. 11v) – La locution est apparemment rare et récente : on la lit deux fois dans le *Mystère de Saint Martin* d'André de a Vigne (1496 ; éd. DUPLAT 1979 : v. 2212 et 3263) ; la glose proposée dans le *DMF*, 'prendre par ruse', ne convient pas ; il faut plutôt comprendre 'tromper' : en pourvoyant Melior et Guillaume des peaux d'un cerf et d'une biche, le loup garou a pu en effet tromper ceux qui les poursuivent.

triquer (ses penneaux) : « [la reine d'Espagne] *trique* ses penneaux » (q3v) – Formée d'un verbe apparemment inconnu des dictionnaires⁶ et d'une forme du substantif *panneau*, pouvant indiquer un '(mauvais) vêtement' (*Hug* V, 601), la locution semble proche de *trousser / tourner ses paniaux* (*DIS* 633b), avec le sens de 'plier bagage'.

Quelques images et comparaisons introduites par Pierre Durand indépendamment de sa source méritent enfin une remarque⁷.

Les comparaisons animalières reviennent souvent sous sa plume ; et si quelques-unes sont courantes (l'*arondelle* pour signifier la vitesse d'un destrier⁸, le lièvre ou le lévrier pour celle du loup garou⁹, le *lion* pour la co-

⁶ Grâce à Frantext, j'en ai repéré une attestation dans les *Cent Nouvelles Nouvelles* de Philippe de Vigneulles (1515) : « il n'estoit encor ppoint *triquez* », à savoir, selon le glossaire, 'vêtu avec recherche' (éd. LIVINGSTON 1972 : 367 ; glossaire : 443) ; cette interprétation ne saurait convenir à notre passage.

⁷ À propos du roman en vers, Alexandre Micha soulignait la présence de rares comparaisons et images, « les unes banales [...] les autres plus heureuses » (éd. MICHA 1990 : 37).

⁸ « son blanc cheval qui *plus tost va que l'arondelle* » (f. f1v).

⁹ « Car le loup garoux *plus tost couroit* portant l'enfant en sa gueulle *que le meilleur lievre ou levrier qui fut au monde* » (f. b2v) ; « Si s'en va le loup garoux par la forestz *plus tost que ung levrier ne scauroit courir* » (f. h1r).

lère¹⁰ ou la hardiesse¹¹), d'autres paraissent moins banales. Ainsi, des images sont empruntées au domaine de la chasse pour commenter aussi bien l'amour de Melior pour Guillaume :

Voyant la saige Alixandrine la noble Melior sa cousine avoir perdue contenance pour amours qui *de si près la touchoyt comme la perdrix qui de prés est poursuivie de l'espervier...* (f. c4r) ;

qu'une rencontre armée :

une grosse flote de gens d'armes se vont ferir sur Guillaume *comme chiens et levriers après le cerf* (f. e4v).

Et devant le nombre disproportionné des Espagnols, c'est par ces mots que Guillaume encourage les siens à l'attaque :

[...] et n'ont Espaignolz force ne vertu corporelle : bien *ressemblent les escrevisses* qui toute leur bonté ont es piedz : quant il est question de courir, mieulx leur siet le reculler que vaillamment marcher (f. p4r-v).

C'est toujours à Guillaume que Pierre Durand attribue cette réplique, adressée au roi d'Espagne au moment où il le prend prisonnier :

« Moult estiez fier et orgueilleux, si vous convient simple et doulx devenir, car a ceste fois *le loup prendra le chien* » (f. p6v).

Parmi les expressions les plus usuelles, certains phénomènes atmosphériques suggèrent encore la vitesse¹² ou la violence ou encore le bruit d'une attaque¹³ ; mais, dans la comparaison qui suit, l'image du champ de blé frappé par la grêle est particulièrement efficace : « les gens de l'empereur renversoient les Saxons *comme la gresle qui sur la blee tumbé* » (f. f1r).

La nature représente évidemment un réservoir important : le nombre des gens rassemblés par la nouvelle du mariage de Melior avec le prince de Constantinople rappelle l'herbe d'un pré au printemps¹⁴ ; la peur provoque un tremblement

¹⁰ « Et ainsi parlant l'empereur en grosse collere s'en va a la chambre Melior *plus enflambé de yre que ung lyon enragé* » (f. h4v).

¹¹ « [Guillaume] *hardy comme ung lyon rampant* » (f. p4r).

¹² « *car plus tost allay que le vent* » (f. r4v). Voir ROQUES 1987 : 193.

¹³ « tout ce qu'il [= Guillaume] rencontre *rompt et fouldroie comme tempeste* » (f. p6r) ; « [Guillaume] s'en va *bruiant* par la ville *comme tempeste* » (f. n4r).

¹⁴ « et sembloit que toute la cité de Romme ne fut assez forte pour soustenir tant de peuple dont la terre estoit couverte *aussi dreu que l'herbe d'ung pré verdoiant et fleury* » (f. h2r).

semblable à celui des feuilles¹⁵ ; la fidélité des amants suggère la ténacité du lierre¹⁶. Mais dans ce domaine encore, Pierre Durand sait faire preuve d'un certain bonheur dans l'expression ; au cours de la bataille sous les murs de Palerne, « vollèrent les esclatz ça et la *comme les branches des haulx arbres tresbuchans de la haulteur des montaignes* » (f. p1v).

L'or et les richesses du monde permettent d'exalter les qualités de Melior (« tant belle et sage estoit que *plus que tout le tresor du monde valoit* », f. f6r) ; une même image revient pour souligner la beauté d'Alphonse rendu à ses semblances humaines (« les cheveulx crespeluz, jaulnes *comme fil d'or de Chipre* », f. r3v), mais aussi de relever la description du lever du soleil, ce qui me paraît plus réussi : « l'aube du jour, qui fut *plus reluisante que fin or de Chipre* » (f. g3r). L'ardeur du cheval de Guillaume s'exprime entre autres par des yeux « *plus enflambez que torches ardantes* » (f. n3v). Autre matériel précieux, le cristal, dont la pureté est rapprochée de celle des pleurs au moment d'une séparation : « la y eut mainte larme getee *aussi clere que fin cristal* » (f. t3r).

La mythologie, chrétienne ou antique, fournit d'autres expressions, centrées par exemple sur le(s) diable(s)¹⁷ ou Cupidon¹⁸.

Ailleurs, Pierre Durand se montre créatif, par exemple lorsqu'il rapproche le carnage d'une bataille d'un plat de cuisine :

[Guillaume] les [ses ennemis] renversoit par terre, couppoit et detranchoit bras et jambes *aussi menu que chair a pasteiz* (f. e4v) ;

La eussiez veu les Espaignolz detrenchez et hachez *menu come chair a pasteiz* (f. o1r) ;

ou lorsqu'il trouve une formule plaisante pour illustrer une *preteritio* :

[...] des bancquetz sollennelz, richesses, dons, jeux d'instrumens, de musique, farces, pompes, tournois et joustes, que taire m'en vueil a tant, car *de ce pourroit on une Bible escrire* (f. t2v)¹⁹.

Loin de vouloir surestimer l'importance d'un roman comme *Guillaume de Palerne* en prose, il me semble néanmoins que cette réécriture confirme, d'une part, l'intérêt des adaptations de la fin du XV^e – début du XVI^e siècle, et, en

¹⁵ « Et le povre loup garoux voyant son pere, sa belle mere et leur filz de paour tremblant *comme le fueille en l'arbre...* » (f. q4v).

¹⁶ « les deux amans estoient endormis, qui bras a bras estoient entrelassez *comme le lierre dans le pied d'ung doux pommier sauvage* » (f. g4v).

¹⁷ « le riche duc de Saxonne, *plus fier et orgueilleux que Lucifer* » (f. f1v) ; « puis se mist a courir par a travers champs qu'il sembloit que tous les diables le deussent emporter » (f. h1r).

¹⁸ « le filz de l'empereur de Gresse *sembloit ung Cupido dieu d'amours* » (f. h2v).

¹⁹ Quelques attestations du XV^e s. dans le DMF.

corollaire, la nécessité de disposer d'éditions critiques de ces textes, pendant longtemps considérés trop hâtivement comme les avatars sans valeur – ni littéraire ni linguistique – de modèles difficilement imitables. Si Pierre Durand a été un honnête fonctionnaire royal, il a été un aussi honnête écrivain, et le texte qu'il nous a laissé, et qui a dû occuper une partie de ses loisirs, mérite encore d'occuper les nôtres : lu sans préjugés et d'un œil critique, il n'est pas sans révéler des richesses insoupçonnées.

Références bibliographiques

- BRUNOT, F., 1967, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI^e siècle*, Paris, Colin.
- COLOMBO TIMELLI, M., s.p., « Mettre en prose et synonymes. Quelques notes sur les 'mises en prose' des XV^e-XVI^e siècles », in *Pour ce que l'histoire est encoires de longue narration. Mélanges de langue et de littérature offerts au professeur Gilles Roussineau*, Paris, Classiques Garnier.
- DUPLAT, A. (éd.), 1979, *Andrieu de la Vigne, Le Mystère de Saint Martin (1496)*, Genève, Droz.
- HUCHON, M., 1988, *Le français de la Renaissance*, Paris, PUF.
- KRAMER, M. (éd.), 2003, *La Comédie de proverbes : pièce comique (d'après l'édition princeps de 1633)*, Genève, Droz.
- LIVINGSTON, C. H. (éd.), 1972, *Philippe de Vigneulles, Les Cent Nouvelles Nouvelles*, Genève, Droz.
- MICHA, A. (éd.), 1990, *Guillaume de Palerne. Roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- ROQUES, G., 1987, « Le vent dans les locutions et expressions médiévales françaises », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n. 25, p. 181-206.
- ROQUES, G., 1988, « De fil en aiguille », *Revue de Linguistique Romane*, n. 52, p. 115-119.
- SAMARAN, C., 1927, « Lectures sous les rayons ultra-violets », *Romania*, n. 53, p. 289-300.
- THONON, S. (éd.), 1998, *Le Purgatoire d'amours*, Louvain, Presses Universitaires.

Dictionnaires

- DMF 2012 : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012, ATILF – CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Gdf et GdfC : Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 10 vol., 1880-1902.
- Hug. : Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du Seizième siècle*, Paris, Champion – Didier, 7 vol., 1925-1973.
- TLFi : *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. Site internet : <http://atilf.atilf.fr/>
- DIS : Giuseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.

Pierluigi Ligas
Università degli studi di Verona
pierluigi.ligas@univr.it

Le mot et l'idée de *progrès* dans la lexicographie et dans des textes français du XVI^e siècle

*Toute l'histoire de la pensée moderne et les principaux
achèvements de la culture intellectuelle dans le monde
occidental sont liés à la création et aux managements de
quelques dizaines de mots essentiels dont l'ensemble
constitue le bien commun des langues de l'Europe
occidentale.*

Émile Benveniste

Introduction

Quoi de plus fascinant que l'histoire des mots, ces signes qui donnent accès au réel et à l'imaginaire, au concret et à l'abstrait, à la matière et à l'esprit ? Champ d'intérêt privilégié non seulement de l'historien de la langue mais aussi de l'historien des idées, l'histoire des mots a fait l'objet de travaux devenus désormais incontournables, parmi lesquels il me plaît de rappeler ceux de Lucien Febvre,¹ Philippe Bénéton,² Alain Rey,³ Marie-France Piguet ;⁴ autant d'ouvrages et d'approches qui ont servi de cadre théorique et méthodologique de référence pour la présente étude.

¹ L'ouvrage de Lucien Febvre est en fait le recueil des propos tenus par plusieurs érudits au Centre international de synthèse durant la première semaine de travaux, du 20 au 25 mai 1929. Lucien Febvre y présenta l'exposé : « Civilisation, évolution d'un mot et d'un groupe d'idées ». Participèrent à la discussion : Émile Tonnellat, Marcel Mauss, Alfredo Niceforo et Louis Weber.

² Dans son ouvrage, Philippe Bénéton essaie d'abord d'expliquer comment se sont formés les deux concepts de *culture* et *civilisation* et ensuite de faire comprendre quand et pourquoi ils se sont rapprochés et parfois superposés.

³ L'ouvrage de Rey retrace l'histoire du mot et la naissance de l'idée moderne de *révolution*.

⁴ L'auteure analyse les processus linguistiques et sociolinguistiques qui ont mené le mot *classe* à désigner la division sociale, en concurrence avec *ordre*.

Pourquoi *progrès* ? Parce que *progrès* pourrait à bon droit compter parmi les « quelques dizaines de mots essentiels » lesquels, selon l'affirmation d'Émile Benveniste reproduite en épigraphe, constituent « le bien commun des langues de l'Europe occidentale » (BENVENISTE 1966 : 336).

Même si l'on ne sait que trop que ce type de délimitation est artificiel parce que « les textes et les dates non seulement ont, mais doivent avoir, un avant et un après » (ELUERD 2000 : 100), ne pouvant ici, pour des raisons évidentes, retracer l'histoire de *progrès* depuis ses origines jusqu'à nos jours, la présente étude portera essentiellement sur une période bien définie, le XVI^e siècle, le premier où ce mot fait l'objet d'un traitement lexicographique.

Il va donc être question ici de *progrès* bien longtemps avant que le *Progrès* avec un grand P ne se fraye un chemin dans les esprits et dans les textes. Pour ce faire j'aurai recours aux dictionnaires certes, quoique rares à l'époque, mais aussi à des textes littéraires⁵, parce que « le dictionnaire – comme nous le rappelle Marie-France Piguet – par la généralité même de son propos, occulte les contextes dans lesquels se réalisent les mots [...], par ailleurs, il intègre avec retard toute mutation sémantique » (PIGUET 1996 : 13) et aussi parce que, comme l'écrit Philippe Bénéton rapportant en ouverture de son ouvrage une citation de Georges Gusdorf : « Les problèmes de vocabulaire sont beaucoup trop sérieux pour être abandonnés à la compétence des seuls linguistes » (BÉNÉTON 1975 : 11).⁶

Avant d'aller plus loin, une remarque terminologique s'impose concernant le titre du présent travail : pourquoi l'*idée* de progrès et non pas, par exemple, le *concept* ou la *notion* dont la proximité sémantique avec *idée* ne fait aucun doute ? Selon la définition donnée par le TLFi dans le long article qu'il lui consacre, l'*idée* est avant tout, au sens général, « ce que l'esprit conçoit ou peut concevoir ». ⁷ En effet, le synonyme le plus proche de *concept* est *idée*, suivi par *abstraction*, *catégorie* et *notion* ; quant à *notion*, le premier synonyme proposé est encore une fois *idée*, suivi par *connaissance*, *sentiment*, *pensée* et aussi *concept*. C'est la raison pour laquelle *idée* m'a paru le mot le plus approprié pour servir au mieux mon propos, même si, de prime abord, il semblerait véhiculer une certaine subjectivité.⁸

⁵ À partir de la base de données en ligne *Frantext* (www.frantext.fr).

⁶ Philippe Bénéton lui-même n'est pas linguiste de formation, mais docteur en sciences politiques.

⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, dictionnaire en ligne issu du *Trésor de la Langue Française* (1971-1994) (www.atilf.fr, *ad vocem*. Consulté en mai 2014).

⁸ D'après l'observation des données informatisées fournies par CRISCO (Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte : www.crisco.unicaen.fr, consulté en septembre 2014), *idée* a comme synonyme le plus proche *pensée*, suivi entre autres par

Loin d'être exhaustive, compte tenu des contraintes d'espace propres à un texte destiné à un ouvrage collectif, mon analyse est tout de même censée apporter une contribution à la compréhension de *progrès* à ses débuts dans la langue française, sans pour autant négliger les mots sémantiquement proches de par leur étymologie et dont les occurrences et les emplois alternent parfois dans les textes avec ceux de *progrès*, toutes catégories grammaticales confondues – à savoir, *progresse*, qui a connu une existence éphémère, et *progression*, tous deux substantifs féminins – mais encore *progressif* et *progresser* lesquels, avec *progression*, sont parvenus jusqu'à nous.

Mon corpus est constitué des principaux dictionnaires édités au cours des décennies 1500-1600, tous bilingues, ainsi que d'œuvres littéraires couvrant la même période. Quant à mes sources, elles comprennent des dictionnaires historiques et étymologiques et des travaux lexicologiques ponctuels.

1. Du latin au français : de *progređior* à *progressus*, *progression* et *progressif*

Avant d'analyser les acceptions et les emplois de *progrès* à ce moment précis et fondamental de son histoire que fut le XVI^e siècle, il convient de remonter aux origines du mot en séparant, autant que faire se peut, les emplois concrets des emplois figurés, et tout en essayant de respecter l'ordre chronologique dans la présentation des occurrences.

Selon Félix Gaffiot, le mot *progrès* est l'équivalent français de mots latins issus du verbe *progređior*, qui signifie « aller en avant, s'avancer ». En latin ce verbe est souvent employé avec la préposition *in* + ablatif, qui correspond à « progresser dans [quelque chose] », comme c'est le cas par exemple de l'expression *progređior in virtute*, « progresser dans la vertu » (GAFFIOT 1937 : *ad vocem*). Dans la langue latine archaïque, que nous connaissons surtout à travers les comédies de Plaute, *progređior* implique l'action d'avancer dans l'espace, soit le déplacement d'un lieu à un autre, comme dans les phrases suivantes : a) « Optunso ore nunc pervelim *progređiri* senem » ;⁹ b) « Si hic quo gradietur, pariter *progređimior* ». ¹⁰ L'on observe également des exemples de construction

conception, *vue*, *opinion*. Par ailleurs, le titre du présent travail a été choisi en hommage à l'ouvrage de Lucien Febvre cité plus haut, ouvrage qui donna un nouvel élan à la lexicologie au début du XX^e siècle.

⁹ Plaute, *Casina*, acte V, scène 1. « J'aimerais bien que maintenant le vieillard *sorte* avec la gueule cassée » (C'est moi qui souligne et traduis). Les principales sources des exemples en latin archaïque et classique sont listées dans les références bibliographiques.

¹⁰ Plaute, *Pseudolus*, acte III, scène 2. « S'il avance d'un pas, avance aussi d'un pas ».

à l'ablatif absolu et un emploi figuré : « *progređientibus ætatibus* », qui signifie littéralement « avec le *progrès* de l'âge », où *progrès* équivaut à « avancée ». Toujours en latin, le substantif féminin *progressio*, *-onis*, signifant « progrès, accroissement », issu lui aussi du verbe *progređior*, est employé chez les auteurs anciens au sens militaire du terme et comme synonyme de *progressus*¹¹ quand il n'appartient pas au vocabulaire spécialisé de la rhétorique, où il signifie « gradation ».¹²

À l'instar du verbe *progređior* dont il dérive, le mot *progressus* désigne d'abord, comme en témoignent les textes consultés, l'avancement, la marche en avant au sens de progression, d'avancement physique et géographique, comme dans la phrase : « Nihil enim errat, quod in omni æternitate conservat *progressus* et regressus reliquosque motus constantis et ratos ».¹³ On rencontre *progressus* chez Vitruve, en tant que terme d'architecture désignant un môle, une jetée.¹⁴ Ce mot développe également un sens figuré : « Cæsar ineunte ætate docuit ab excellenti eximiaque virtute *progressum* ætate exspectari non oportere »¹⁵ pouvant aller jusqu'à désigner un perfectionnement : « Quarum studium etsi senior arriperat, tamen tantum *progressum* fecit, ut non facile a reperiri possit neque de Græcis neque de Italicis rebus, quod ei fuerit incognitum ».¹⁶

En ce qui concerne le latin médiéval, Albert Blaise signale que *progređior* a été utilisé par des auteurs chrétiens comme Hugues Etérien dans son *Liber de hæresibus Græcorum* (1177-1180) et précédemment par Candidus Arianus (IV^e siècle environ) comme synonyme de *procedere* en parlant des personnes de la Trinité, et que Jean Cassien (début du V^e siècle) s'est servi de *progressus* pour désigner le fait de sortir de sa cellule de moine. Ce substantif était utilisé aussi avec le sens de « départ » ou d'« entreprise », et *progressio* de « marche », ou

¹¹ Le même sens se retrouve dans le mot *gradus*, *-us*, à l'origine du domaine sémantique en question et dont le sens premier est « pas », d'où le sens étendu de « marche, allure, étape ». Parmi les dérivés on a : *congressus*, *progressus* ; *gressio*, *progressio*. Le mot présente des correspondances précises avec d'autres langues indo-européennes : la forme du lituanien *grįdju*, *grįdji*, « aller, se promener » ; le gothique *grid* et l'ancien irlandais *in-greinn*, *do-greinn*, « il poursuit » (cf. ERNOUT, MEILLET 1979 : *ad vocem*).

¹² Nous en avons des exemples chez Cicéron (*De oratore* 3, 54, 206) et Quintilien (*Institutio oratoria* 9, 1, 33, comme citation du passage de Cicéron).

¹³ Cicéron, *De natura deorum*, II, 20, 51. « En effet, rien n'erre, qui conserve constants et invariables pour l'éternité ses mouvements en avant, en arrière et tous les autres ».

¹⁴ Vitruve, *De architectura*, V, 12, 3.

¹⁵ Cicéron, *Philippicæ* V, 17, 47 : « César, à son âge le plus tendre, enseigna qu'il n'est pas nécessaire qu'une excellente et extraordinaire vertu attende le progrès de l'âge ».

¹⁶ Cornélius Népos, *De viris illustribus*, XXIV, *Cato* 3, 2 : « Quoiqu'il s'y fût appliqué [aux lettres] étant déjà vieux, il y fit, cependant, de si grands progrès, qu'on ne pourrait pas trouver aisément quelque trait, ni d'histoire grecque ni d'histoire italique qui lui fût inconnu ».

d'« expédition » (cf. BLAISE 1975 : *ad vocem*). Jan Frederik Niermeyer et Charles Du Fresne Du Cange confirment l'emploi concret, dans le bas latin (200-500 après J.-C. environ), de *progredīor* et *progressus* surtout dans le domaine militaire : le premier considère le verbe comme équivalent du français « franchir », ou de « quitter » (NIERMEYER 1933 : *ad vocem*) ; le second cite un passage des *Chronica Regum Angliæ* de Thomas Otterbourne (début du XV^e siècle) où *progressus* équivaut à « entreprise » (DU FRESNE DU CANGE 1883 : *ad vocem*).

Aucune trace de *progrès* dans les tout premiers siècles de vie du français dans les documents et les ouvrages consultés, alors que d'autres mots issus de *progredīor* s'y trouvent. Dans deux textes d'Andrieu de La Vigne on a le verbe *progrédier*, devenu transitif par rapport au latin : « La terre [...] sans fin verdoye et *progrede* fruytz » (*Le mystère de Saint Martin*, 1496), « Aussi Saturne et Burton, son dÿacre, *progrelié* m'ont leur grant soubdÿacre » (*ibid.*) ; « [...] gens de maisons renommées, *Progredez*, plains de noble vouloir » (*Le voyage de Naples*, 1495).¹⁷ Dans le premier exemple la terre produit, fait croître les arbres, on pourrait dire qu'elle les fait « avancer » (c'est à peu de choses près la même idée que véhicule aujourd'hui le verbe « pousser ») ; dans les deux autres passages, *progrédier* indique un mouvement figuré vers une plus haute position sociale, ou bien le résultat de ce mouvement, qui est en quelque sorte une amélioration¹⁸. *Progrédier* est mentionné dans le dictionnaire français-anglais de Cotgrave, qui le donne comme équivalent de l'anglais « to proceed » et aussi « passe on », « goe forward », « continue in a course begun » (COTGRAVE 1611 : *ad vocem*) – et dans le dictionnaire de La Curne de Sainte-Palaye, dont il sera question plus loin, qui se borne à citer Cotgrave (LA CURNE 1882 : *ad vocem*).¹⁹ Les éditions augmentées des deux dictionnaires espagnol-français et italien-français de César Oudin donnent *progredere* en le signalant comme mot ancien ou hors d'usage et en le traduisant respectivement par « yr adelante » et « procedere, procedere oltre ». Aucune autre occurrence de ce verbe ne figure dans les dictionnaires ou dans les textes analysés.²⁰

¹⁷ Les citations et les références complètes se trouvent dans le *DMF* (*Dictionnaire du moyen français*). Dans les citations, c'est moi qui souligne.

¹⁸ Dans un autre texte d'Andrieu de la Vigne, *La ressource de la Chrestienté*, de 1494, est attesté le substantif *progréditeur*. L'auteur l'utilise dans la série synonymique « vos progeniteurs, vos ancestres et vos progrediteurs ». Cette forme est reprise dans le *DMF*. Étant donné son signifié, ce mot ne peut dériver de *progredīor* ; il dérive en effet de *prægredīor*, « précéder ».

¹⁹ *Progrédier* est aussi attesté dans le *DMF*.

²⁰ Il faudra attendre 1833 pour qu'un autre verbe, *progresser*, fasse son apparition dans la langue française.

Dès sa parution au XIII^e siècle dans un ouvrage de mathématiques où il indiquait une suite de nombres dérivant successivement les uns des autres selon une même loi, le substantif *progression* se caractérise par son appartenance à des lexiques de spécialité. Nous le retrouvons effectivement en 1484 dans deux traités de Nicholas Chuquet : *Le Triparty en la science des nombres* et *La Géométrie. Première géométrie algébrique en langue française*. En mathématiques, l'auteur distingue entre une *progression naturelle* ou *continue* de nombres et une *intercise*, ou *discontinue* ; en géométrie il utilise ce mot pour parler de grandeurs multipliées par une constante et liées donc les unes aux autres. Le mot *progression* est attesté aussi avec un signifié plus proche du latin : Olivier de la Haye, en 1426, dans son *Poème sur la grande peste de 1348*, emploie ce mot dans le sens de « développement par degrés, régulier et continu ».²¹

Quant à l'adjectif *progressif*, il apparaît pour la première fois dans *La propriété des choses* de Jean Corbechon (1372), traduction de l'ouvrage de Barthélemy l'Anglais intitulé *De proprietatibus rerum*, écrit vers le milieu du XIII^e siècle. L'adjectif qualifie la vertu qui porte à avancer, qui fait mouvoir, et c'est là l'unique attestation aux XIV^e et XV^e siècles.²² Quant à *progrès*, qui englobe les sémantismes de *progressif* et *progression*, quelques décennies devront encore s'écouler pour qu'on en trouve des attestations dans les dictionnaires et dans les textes.

2. Le XVI^e siècle : *progrès* et ses variantes orthographiques

*Il y eut un temps où le mot progrès signifiait amélioration.
Aujourd'hui il signifie changement, ce changement fût-il un
recul manifeste.*

Henry de Montherlant

Le XVI^e siècle est le siècle où le mot *progrès* fait son apparition dans la langue française. Jusqu'à la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1740), qui en codifie l'orthographe actuelle, il a été orthographié de plusieurs façons – *progrés*, *progrez*, *progrez*²³ – sans qu'il y ait de choix d'orthographe particulier de la part des auteurs : on peut en effet trouver toutes ces formes ou presque chez le même écrivain, parfois dans le même ouvrage.

²¹ Citations et références complètes dans le *DMF*.

²² D'après le *Dictionnaire historique de la langue française*, ce mot s'est longtemps limité à ce sens.

²³ Par ordre de fréquence dans les textes du XVI^e et du XVII^e siècle analysés.

Absent des toutes premières éditions des dictionnaires de Robert Estienne, *progrès* figure : a) dans l'édition de 1564²⁴ du *Dictionnaire françois-latin* sous la vedette « progreys », suivie de son équivalent latin *progressus* et de l'exemple « faire de grands progreys » ; b) dans le *Dictionarium latinogallicum*, édition de 1570 à l'article « progredior », à hauteur de la sous-vedette « progressus » (*huius progressus*) à laquelle sont attribués les sens de : *oultrepassement, surpassement, avancement, progrez* ;²⁵ c) dans le *Dictionnaire françois-latin* de 1573,²⁶ qui reprend la graphie « progreys » ainsi que l'exemple d'emploi de l'édition de 1564.

Progrès figure aussi dans la nomenclature d'un des ouvrages lexicographiques incontournables pour l'histoire du français : le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte Palaye.²⁷ À l'article « progrès », mot auquel l'auteur attribue, citation de Paré à l'appui, le sens de « suite », on peut lire : « Suite : 'Et ainsi des autres, comme nous dirons au *progrés* de ce traité'. (Paré, XX, p. 4) ». On trouve aussi dans le même dictionnaire deux lemmes de la même racine : le verbe *progredier*, « avancer », qui n'a pas d'attestation dans d'autres ouvrages lexicographiques, et le substantif féminin *progressie*, « progression, suite », suivi d'une citation tirée des *Lettres de Louis XII* (28 mars 1513) : « En laquelle lettre du dit ambassadeur Florentin escript à Orléans le XIII de ce dit mois est narré la *progressie* de trois jours subsequent de ce qu'a esté fait avec le dit Quintano ». *Progressie* est aussi attesté chez Huguet, qui lui attribue le sens de « marche », « suite » et qui rapporte la même citation (HUGUET 1925-1967 : *ad vocem*).²⁸

Quant à l'adjectif *progressif*, « qui s'avance », dans le dictionnaire de La Curne il est suivi d'un autre exemple tiré de l'œuvre d'Ambroise Paré : « La faculté motive est divisée en *progressive* ou ambulative et apprehensive ».²⁹ Le dernier mot appartenant au champ sémantique de *progrès* traité dans le dictionnaire de La

²⁴ Corrigée et augmentée par Jean Thierry.

²⁵ Dans le même article on trouve également la sous-vedette « progressio » avec son équivalent « avancement », qui est l'une des acceptions attribuées à « progressus ».

²⁶ Revu et augmenté avec la collaboration de Jean Nicot.

²⁷ L'ouvrage parut posthume en 10 volumes, de 1875 à 1882, grâce à Léopold Favre, un siècle après la mort de La Curne.

²⁸ Pour information, on retrouvera plus tard le même exemple dans le dictionnaire de Godefroy, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe.

²⁹ Dans la plupart des dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles, l'adjectif *progressif* renvoie surtout au domaine biologique et se rapporte à la faculté d'avancer, marcher, bouger, propre aux animaux.

Curne est *progression*, au figuré, sans définition mais avec un exemple relatif au déroulement du raisonnement : « Par ceste doulce et philosophique *progression* de point en point [...] » tiré de *La tranquillité d'âme*, d'Amyot.³⁰ Le français *progrès* connaîtra la même évolution, son sens figuré se retrouvant au XVII^e siècle dans des expressions telles que *faire des progrès dans le cœur de quelqu'un, auprès de quelqu'un*, etc.³¹

De nombreux textes du XVI^e siècle présentent des occurrences de *progrès* (orthographié aussi *progrés*, *progrez* etc.) mais la véritable première attestation du mot remonte à 1546,³² chez Rabelais : au chapitre XX du *Tiers livre*, là où Pantagruel dit que si l'on éternue vers la droite, tout ce qu'on fera aura « les entrées, *progrés* et succès bons et heureux » (RABELAIS 1931 [1552] : XX, 156) ; au chapitre XXV du même ouvrage, Her Trippa, en parlant des arts divinatoires, rappelle que « à l'invocation de Erictho, un deffunct praedist à Pompée tout le *progrés* et issue de la bataille Pharsalicque » (*ibid.* : XXV, 198). D'autres occurrences suivent : dans *Alector ou Le Coq : histoire fabuleuse*, de Barthélémy Aneau, dans les *Essais* de Montaigne, dont quelques-unes particulièrement intéressantes qui prouvent que ce substantif a hérité du latin le sens neutre et figuré d'« avancement » et de « développement ». C'est pourquoi le mot intègre des séquences indiquant le début et la fin d'un phénomène ou d'une entité ou bien les causes et les conséquences d'un événement ou d'une situation : « La menterie seule et, un peu au-dessous, l'opiniastreté me semblent estre celles desquelles on devroit à toute instance combattre la naissance et le *progrez* » (MONTAIGNE 1965 [1593] : I, IX, 36) ; « Alexandre escrivit à sa mere la

³⁰ Nous pouvons lire la suite de cette phrase chez Littré, *ad vocem* « progression » : « Par ceste doulce et philosophique *progression* de point en point, il luy monstra et prouva que tout son reproche et sa maledicence n'estoit autre chose que l'abboy d'un chien » (LITTRÉ 1889).

³¹ Chez Racine, par exemple : « Est-ce donc là, Madame, tout le *progrès* qu'Achille a fait dessus votre âme ? » (*Iphigénie*, acte III, scène 6, Paris, Gallimard, 1999 [1^{ère} édition : Versailles, C. Barbin, 1674] (c'est moi qui souligne). Cet exemple est cité également dans les dictionnaires de Richelet (avec la variante plus moderne *dans* au lieu de *dessus*), Furetière et, au siècle suivant, Trévoux). Tout comme le mot latin, dans les dictionnaires le mot français *progrès* est de façon assez générale présenté dans les exemples d'emploi accompagné d'un complément qui en explique le véritable sens : *progrès dans les études, dans l'âge, dans les arts, dans le cœur*...

³² Cette date est mentionnée dans le *Dictionnaire Historique de la langue française* et dans le *TLFi*. Le *Dictionnaire étymologique et historique du français*, d'Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, cite Rabelais mais avec la date de 1532 : il ne s'agit pas d'un reculement de la première attestation du mot, mais de l'indication de la date de publication du *Premier livre*.

narration d'un prestre Aegyptien tirée de leurs monumens, tesmoignant l'ancienneté de cette nation infinie et comprenant la naissance et *progrez* des autres païs au vray » (*ibid.*, II, XII, 573) ; « L'admiration est fondement de toute philosophie, l'inquisition le *progrez*, l'ignorance le bout » (*ibid.*, III, XI, 1030) ; « [...] la dubitation et ignorance de ceux qui se meslent d'expliquer les ressorts de Nature, et ses internes *progrez* » (*ibid.*, III, XIII, 1095). Quatre occurrences sont ensuite à relever dans le *Dialogue du François et du Savoyisien* de René de Lucinge, 1593.

De même que son équivalent latin *progressus*, *progrès* (orthographié *progrez*) est employé aussi pour désigner un avancement dans le temps, comme chez Fonteneau : « Le circuit de la Lune est entier, et a douze mil six cens lieues de circuit. Le Dragon et Color sont mis en ce circuit, et sur les Clenetiques par cours et *progrez* de temps » (FONTENEAU 1559 : 2).

Cependant, par rapport à *progressus*, les emplois figurés neutres sont plus nombreux : au XVI^e siècle le mot commence à désigner non seulement un mouvement en avant, mais aussi un mouvement du bas vers le haut, un processus d'accroissement intensif. Ainsi, dans le recueil *Le printemps* de Jacques Yver trouve-t-on *progrès* exprimant l'intensification de l'ingratitude humaine depuis l'époque d'Adam (YVER 1965 [1573] : 1240). Pareillement Montaigne, dans le chapitre des *Essais* consacré au repentir, affirme qu'il faut « grande provision d'estude et grande precaution pour eviter les imperfections qu'elle [la vieillesse] nous charge, ou au moins affoiblir leur *progrez* » (MONTAIGNE 1919 [1593] : III, II, 39) où l'emploi du verbe « affaiblir » confirme que ce qu'il faut contraster pendant la vieillesse, c'est un accroissement de la force, de l'intensité de nos imperfections. Un autre sens figuré de *progrès*, témoigné par les dictionnaires, est celui de « suite, continuation ». Le *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* de Huguet – où la définition de ce mot est de type synonymique, « marche, cours, développement » – cite, outre Rabelais et Montaigne, Thomas Sébillet et son *Art Poétique françois* : « Joindre les unes choses auz autres proprement au *progrès* de son pöème » (SÉBILLET 1548 : I, III, 7). Autre attestation, chez Pierre de Larivey, dans le prologue du *Morfondu* (1579), que cite Huguet : « Il pensa mourir de froid, comme vous verrez par le *progrez* de la comedie » (HUGUET 1925 : *ad vocem*).

Ni dans les textes analysés, ni dans les dictionnaires on ne trouve d'emploi de *progrès* dans son sens étymologique, c'est-à-dire spatial, rapporté à ce siècle ; en revanche, le sens figuré avec une idée d'amélioration se trouve parfois chez Montaigne, où il désigne, comme chez les auteurs latins, un perfectionnement des connaissances : « Celuy Sextius duquel Senecque et Plutarque parlent avec si grande recommandation, s'estant jetté, toutes choses laissées, à l'estude de la philosophie, delibera de se precipiter en la mer, voyant le *progrez* de ses estudes trop tardif et trop long » (MONTAIGNE 1965 [1593] : II, XII, 497) ; ou bien un

avancement vers le succès et la gloire : « Combien d'hommes a elle [la fortune] esteint sur le commencement de leur *progrès*, desquels nous n'avons aucune connoissance, qui y apportioient mesme courage que le leur, si le malheur de leur sort ne les eut arrestez tout court, sur la naissance de leurs entreprinses ! » (MONTAIGNE 1965 [1593] : II, XVI, 622).

Pour en revenir au champ sémantique concerné, au cours du siècle *progression* semble abandonner les lexiques de spécialité pour intégrer les emplois de *progrès*. Dans le récit 135 du recueil *Le Violier des histoires rommaines moralisées*, dont le sujet est le jeu des échecs, on compte quatre occurrences où *progression* réfère aux déplacements des pièces (cf. ANONYME 2002 [1521] : 413, 416), récupérant ainsi le signifié de « mouvement concret en avant » propre du latin *progressus*. Dans *Les Dialogues* de Guy de Bruès, au premier dialogue, le personnage de Ronsard dit : « Il faut qu'il y ait quelque premiere cause, en laquelle ceste continuation consiste (parce qu'il n'y peut avoir une *progression* infinie) » (DE BRUÈS 1953 [1557] : 158) en devançant de presque un siècle l'emploi philosophique de *progrès* comme « série, concaténation ». Concernant *progressif*, la seule occurrence que nous ayons repérée remontant au XVI^e siècle se trouve dans la citation d'Ambroise Paré rapportée par La Curne, citée plus haut, où l'adjectif qualifie la vertu ou capacité qui fait avancer les êtres vivants, opposée à celle qui leur permet de saisir les objets.

Entre les ouvrages lexicographiques du tout début du XVII^e siècle et ceux du siècle précédent il n'y a pas de véritable coupure : les dictionnaires bilingues sont en effet encore nombreux. En 1606 est publié posthume le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot, qui offre à ses lecteurs, dans le sillage du dictionnaire d'Estienne de 1539, les équivalents latins de mots français. Héritier de la langue du XVI^e siècle, Nicot donne comme équivalent de l'unité lexicale « *progressus* » *progrez*, avec le bref exemple suivant : « faire de grands *progrez* » (NICOT 1606 : *ad vocem*) ; l'édition de 1614 ajoute un synonyme, « avancement », et l'équivalent latin de l'exemple en français : « *magno progressu facere* » (NICOT 1614). De même, on l'a vu, les deux dictionnaires bilingues d'Oudin se bornent à traduire *progrez* en espagnol et en italien (OUDIN 1560, 1563 : *ad vocem*), tandis que l'anglais Cotgrave, dont on a vu l'article « *progrédier* », donne de *progrez* une définition qui comprend à la fois le signifié concret et le figuré neutre de « suite », « continuation » : « *Progrez* : A progression, going forward, passing on ; a proceeding, or continuing in a course begun » (COTGRAVE 1611 : *ad vocem*).

Conclusion

Bien que le présent travail porte sur l'histoire du mot *progrès* jusqu'à la fin du

XVI^e siècle seulement, on s'aperçoit aisément qu'il s'agit d'une histoire fort complexe. Si en latin archaïque et classique le verbe *progredior* indiquait l'action d'accomplir un « mouvement en avant dans l'espace », le latin médiéval nous a légué peu d'exemples d'emploi de ses principaux dérivés, à savoir le substantif *progressus*, issu du participe parfait, et, sauf pour le signifié concret, *progressio*. Les tout premiers siècles de vie du français ont vu l'apparition du verbe *progrédier* – parfois orthographié *progredier* – disparu par la suite, du substantif *progression* pour les séquences de nombres, et de l'adjectif *progressif*, qui s'est longtemps limité à qualifier un mouvement d'avancement. À partir de la Renaissance, les équivalents français de *progressio* et surtout de *progressus* pouvaient également référer à l'écoulement du temps ou au développement d'une situation, et c'est en 1546, chez Rabelais, que *progrès* trouve sa première attestation dans la langue française. S'il semble ne pas avoir hérité du signifié concret du latin *progressus*, passé momentanément à *progression*, en revanche ses occurrences en tant que « développement » se multiplient et se diversifient. De plus, au cours de la présente étude de nouveaux sens ont été relevés : l'accroissement intensif de quelque chose ou encore la suite d'une situation ou d'une condition, alors que l'emploi de *progrès* avec le sens d'« amélioration » – présent déjà chez Montaigne et référant au perfectionnement des connaissances d'un homme, à un parcours vers la gloire ou encore à un sentiment amoureux – se développera surtout au siècle suivant.

Mon travail de recherche achevé, je ne puis que former le souhait que cette étude sur *progrès* – centrée sur le XVI^e siècle certes, mais comportant des références latines et modernes – puisse être considérée comme un de ces « travaux de détail » préconisés par Benveniste dans son essai sur le mot *civilisation* : « Nous commençons seulement à discerner l'intérêt qu'il y aurait à décrire avec précision la genèse de ce vocabulaire de la culture moderne. Une pareille description ne pourrait être que la somme de multiples travaux de détail consacrés à chacun de ces mots dans chacune des langues » (BENVENISTE 1966 : 336).

Références bibliographiques

(Sont exclues les œuvres des auteurs latins)

1. Études et textes

- ANEAU, B., 1996 [1560], *Alector ou Le Coq : histoire fabuleuse*, t. 1, Genève, Droz.
 ANONYME, 2002 [1521], *Le Violier des histoires rommaines moralisées*, Genève, Droz.
 BÉNÉTON, P., 1975, *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
 BENVENISTE, É., 1966, *Civilisation, contribution à l'histoire d'un mot*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 336-345.

- DE BRUÈS, G., 1953 [1557], *Les Dialogues de Guy de Bruès contre les nouveaux académiciens*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ELUERD, R., 2000, *La lexicologie*, Paris, PUF.
- FEBVRE, L. et al., 1930, *Civilisation, le mot et l'idée*, Paris, La Renaissance du livre.
- FONTENEAU, J., 1559, *Voyages aventureux du capitaine Jan Alfonse, Saictongeois*, Poitiers, Marnefz et Bouchetz freres.
- LUCINGE, R. de, 1961 [1593], *Dialogue du François et du Savoyzien*, Texte établi et annoté par Alain Dufour, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard.
- MONTAIGNE, M. de, 1965 [1593], *Essais*, P. Villey, V.-L. Saulnier (éd.), Paris, P.U.F.
- MONTAIGNE, M. de, 1919 [1593], *Essais*, F. Strowsky, F. Gebelin (éd.), Bordeaux, F. Pech.
- PIGUET, M.-F., 1996, *Classe. Histoire du mot et genèse du concept, des Physiocrates aux Historiens de la Restauration*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- RABELAIS, F., 1931 [1552], *Tiers livre*, Paris, Champion.
- REY, A., 1989, *Révolution. Histoire d'un mot*, Paris, Gallimard.
- SEBILLET, Th., 1548, *Art poétique françois*, Paris, s.n.e.
- YVER, J., 1965 [1573], *Le printemps (extraits)*, Paris, Gallimard.

2. Dictionnaires papier et/ou en ligne

- BLAISE, A., 1991 [1975], *Lexicon latinitatis Medii Ævi. Dictionnaire latin-français des auteurs du Moyen Age*, Turnhout, Brepols.
- COTGRAVE, R., 1611, *A dictionarie of the French and English tongues*, London, Adam Islip.
- DAUZAT, A., DUBOIS, J., MITTERAND, H., 1993 [1964], *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse.
- DMF, *Dictionnaire du moyen français* (ATILF), Nancy Université & CNRS (<http://www.atilf.fr/dmf>).
- DU FRESNE DU CANGE, Ch., 1883 [1678], *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis (Editio nova aucta pluribus versibus aliorum scriptorum)*, Niort, L. Favre, édition augmentée par Pierre Carpentier.
- ERNOUT, A., MEILLET, A., 1979, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.
- ESTIENNE, R., 1564, *Dictionnaire françois-latin, auquel les mots françois, avec les manieres d'user d'iceulx, sont tournez en latin*, Paris, Jean Macé.
- ESTIENNE, R., 1570, *Dictionarium latinogallicum*, Paris, Jacques Dupuy.
- ESTIENNE, R., 1573, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Jacques Dupuy.
- GODEFROY, F., 1881-1902, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg,
- GAFFIOT, F., 1937, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette.
- HUGUET, E., 1925-1967, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Champion-Didier.
- LA CURNE DE SAINTE PALAYE, J.-B. (de), 1875-1882, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou Glossaire de la langue française*, Paris, L. Favre.

- LITTRÉ, É., 1889 [1863- 1872], *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- NICOT, J., 1606, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur.
- NICOT, J., 1614, *Le grand dictionnaire françois latin*, Paris, Nicholas Buon.
- NIERMEYER, J. F., 1933, *Mediæ latinitatis lexicon minus*, Leiden-New York- Köln, E. J. Brill.
- LOUDIN, A., 1660, *Le trésor des deux langues espagnolle et françoise de César Loudin augmenté par les mémoires de son auteur*, Paris, Estienne Maucroy.
- LOUDIN, A., 1663, *Dictionnaire italien et françois*, revue par Laurens Ferretti, Paris, A. de Sommaville.
- REY, A., 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- TLFi (*Le Trésor de la langue française informatisé*) (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>).

3. Sources des exemples en latin archaïque et classique

- CALEPINO, A., 1573, *Dictionarium*, Venetiis, in ædibus Manutiis (<http://www.bvh.univ-tours.fr>).
- CASTIGLIONI, L., MARIOTTI, S., 1996 [1966], *Il Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher.
- ESTIENNE, R., 1531, *Dictionarium, seu latinæ linguæ thesaurus*, Lutetiæ, ex officina Roberti Stephani (<http://www.bvh.univ-tours.fr>).
- Site du projet « Archimedes » (<http://archimedes.fas.harvard.edu/pollux>).

Hélène Colombani Giaufret
Università degli Studi di Genova
col.giau65@gmail.com

La pratique de la citation littéraire dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière

Avant de se consacrer à la lexicographie Furetière (désormais F.) a été écrivain : poésie profane et sacrée, satire, fable, épopée burlesque, roman (REY 2006), il n'est guère de genre, à l'exception du théâtre, qu'il n'ait pratiqué. Académicien et lié de près ou de loin, souvent de manière conflictuelle, avec tout ce que le siècle a compté dans le monde littéraire, il nous a paru intéressant de voir comment le thème littérature est traité dans son *Dictionnaire Universel* (désormais DU).

La littérature y est présente sous deux formes : d'une part dans les articles encyclopédiques qui la concernent (dans les nombreuses entrées de BALLADE¹ à VERS en passant par BOUTS RIMÉS, BERGERIES...) dont nous ne nous occuperons pas ici, sauf dans le cas où leur contenu contribue à éclairer notre propos qui est autre et, d'autre part, dans les citations,² en écrasante majorité, comme nous le verrons, de nature littéraire. Déjà Alise Lehmann (1995a) en a mis en lumière, dans un parallèle avec le traitement que leur réserve Richelet, les caractéristiques et souligné la préférence pour les vers, le désir de faire goûter au lecteur le plaisir du texte.

Notre visée est différente, elle est moins métalexigraphique, en ce sens qu'elle n'entend ni considérer la citation dans sa valeur exemplificatrice de l'entrée (MARTIN 1989 : 600-601), ni en déterminer la valeur, c'est-à-dire analyser l'interaction entre la citation et la microstructure de l'article (COLIN 1995 : 33) mais reconstituer le corpus en fonction de son auteur. Alors que Lehmann (1995a), compte tenu de l'optique comparative adoptée, avait restreint son objet aux seules citations à valeur d'exemplifications (1995 : 49) dans un corpus vaste encore que partiel (la totalité du deuxième tome soit la tranche E-O)

¹ Nous avons conservé la typographie du DU : capitales pour les mots-vedettes et italique pour la reprise de l'entrée dans les articles.

² Alain Rey (2006, version Kindle, emplacement 2921) déclare : « On pourrait aussi étudier d'autres ensemble : celui des textes littéraires cités [...] ».

nous avons répertorié les citations de l'ouvrage tout entier pour un total de plus de trois cents.

Rappelons que l'ensemble des exemples, constituant une « invasion d'un discours par un autre » (COLLINOT, MAZIÈRE 1997 : 167), est caractérisé, par rapport au reste des articles, par l'hétérogénéité et la polyphonie (*ibid.* : 171). L'hétérogénéité se situe à plusieurs niveaux, d'une part, les énoncés attribués à la langue commune ou spécialisée (exemples forgés : « on dit » / « on dit en... ») et, d'autre part, les citations, parfois anonymes, souvent signées chez Furetière, constituant un lieu essentiellement polyphonique.

L'ensemble des citations, au sein du « palimpseste fascinant » que constitue ce dictionnaire (REY 1978 : 95), peut être vu comme un « hors-texte » (COLIN 1995 : 35) ou un « costume d'Arlequin » (MARGARITO 1995 : 251) ; nous l'avons considéré comme un sous-texte fragmenté qui, recomposé, nous fournit des indications sur les conceptions linguistiques de Furetière en particulier sur la langue de la littérature puisque la quasi-totalité des micro-textes relève de la poésie et du théâtre, à quelques exceptions près, qui sont loin d'être insignifiantes. Il nous donne des indications sur les goûts de l'auteur et ses prédilections, qui peuvent potentiellement contribuer à compléter son portrait par rapport aux informations biographiques acquises. D'autre part il nous permet de pénétrer quelque peu dans le mystérieux laboratoire du lexicographe³. Nous ignorons, contrairement à ce que nous savons de Richelet, s'il a eu des collaborateurs, mais certains indices sont en mesure de nous éclairer sur ce point. Bref, notre but est de déceler les harmonies de cette polyphonie et les éventuelles discordances comme révélatrices de la personnalité de l'auteur.

Nous n'avons pas, pour d'évidentes raisons, vérifié, sauf exceptions, l'authenticité des citations⁴ ni même la véridicité de leur attribution parfois douteuse.

1. Qu'entendons-nous par citation ?

Nous n'avons considéré que les textes mis en évidence comme tels parce que, dans les articles typographiquement compacts, ils sont visiblement isolés, ayant « une disposition spécifique (retrait, espacement, alinéa indépendant »

³ Qu'Alain Rey appelle « Les coulisses du dictionnaire » (empl. 2722).

⁴ Alise Lehmann (1995 : 52, note 51) mentionne l'inexactitude de certaines citations en rappelant que « la question de la fidélité du texte ne se pose pas de la même façon au XVII^e siècle ».

(LEHMANN 1995a : 49). Il est vrai qu'il existe par ailleurs nombre de textes de prose qui, dans le corps des articles, se trouvent à mi-chemin entre le discours rapporté et la citation aménagée. Il s'agit le plus souvent de mentions d'écrivains et de textes des XV^e et XVI^e siècles qui semblent parfois cités de seconde main : la *Farce de maître Pathelin* (s.v. MOUTON), les titres de chapitre de *Gargantua* et *Pantagruel* de Rabelais⁵, une citation de Charron⁶. S'agit-il d'informations présentes dans la mémoire collective ou tirées de sources précises (Pasquier, par exemple, cité dans l'article MOUTON) ? Il est souvent difficile de le dire mais l'imprécision des citations montre de toute évidence que F. n'avait pas les textes sous les yeux.

Nous avons toutefois considéré comme citations celles qui sont insérées dans l'article CHANT parce qu'introduites par la majuscule. Dans la quasi majorité des cas les citations appartiennent à la poésie et nombre d'entre elles, comme on le verra, sont tirées de tragédies et comédies en vers, ce qui a favorisé l'extraction.

Signalons au passage que F. tronque certaines citations, parfois dans le corps même de celles-ci, et le signale par un « etc. » dont on ne saurait dire s'il renvoie à la mémoire de ses lecteurs ou s'il signale une sélection de nature lexicographique.

Nous passerons rapidement sur les citations en langues autres que le français : il s'agit de trois citations d'auteurs latins, deux d'Ovide et une de Juvénal. Elles ne sont pas, et pour cause, destinées à illustrer le mot-vedette, il s'agit en l'occurrence de donner des informations linguistiques (la différence entre les termes *hostia* et *victima*, propre au latin (s.v. HOSTIE), d'introduire la locution *panem et circenses* (CIRQUE) et, dans l'article CHIMERE, de donner quelques éléments descriptifs de l'animal fabuleux (fonction encyclopédique). Sommes-nous en présence d'un legs des dictionnaires français-latin ? Il en ressort toutefois que l'objet de F. n'est pas le signifiant mais le signifié à condition que le mot étranger soit transparent, ce qui est le cas pour l'italien au XVII^e siècle, puisque nous trouvons dans l'article CHANTER l'incipit italien de la *Gerusalemme liberata* « Canto l'arme pietose etc. »

⁵ Ainsi, à l'article TORCHE-CUL, on lit « Comment Gargantua reconnut l'esprit de son fils à l'invention d'un torché-cul » alors que le texte est « Comment Grandgousier reconnut l'esprit merveilleux de son fils à l'invention d'un torché-cul » (*Gargantua*, chap. XIII). Outre que dans cette entrée on trouve des mentions dans les articles ANARCHIQUE, APOLOGUE, CRIBLER, DEBOUTONNÉ, DEBRIDER, ESCULER, RACLER, RAMINAGROBIS, SATIN, SAUT et SIGNE.

⁶ Ainsi s.v. JETTON : « Charron dit que les Rois font de leurs sujets comme des jettons, ils les font valoir ce qu'ils veulent, selon l'endroit où ils les placent ».

2. Les sources populaires et les citations anonymes

En général F. cite ses sources mais nous avons répertorié 27 citations d'auteurs anonymes ou non mentionnés ; nous distinguerons les citations vraisemblablement d'auteurs des citations relevant de genres explicitement populaires et commencerons par celles-ci.

Il s'agit de chansons aux entrées SEULETTE et JOLIETTE⁷, de chansons à boire aux entrées TOMBEAU et LIE, de vaudevilles (article MAIS), de la « vieille Bible des Noels » à l'entrée TRUANDAILLE et même d'une épitaphe du cimetière des Innocents (VOIRE) enfin d'une « vieille épigramme » dans l'article VESSIR⁸, le tout témoignant d'un intérêt évident pour la langue du peuple et même la langue verte. Ajoutons que, parmi les citations de Molière, F. enregistre, à l'entrée MIE, quatre vers de la chanson, vraisemblablement tirée du folklore, qu'Alceste oppose à Oronte.

Par ailleurs nous avons répertorié 18 citations ayant toutes les caractéristiques de textes d'auteurs. Nous avons pu identifier la source dans trois cas, il s'agit de la comédie de Montfleury, écrivain non mentionné par ailleurs, *La fille capitaine* (s.v. DEUIL), d'un poème de Théophile (s.v. PHOEBUS) et de deux citations de Desmarets (s.v. CHANT et SAISIR). Une recherche plus approfondie permettrait peut-être de retrouver d'autres sources⁹.

3. Les écrivains cités

Nous avons répertorié 43 noms. Si nous écartons les deux écrivains latins, Ovide et Juvénal, ainsi que Le Tasse, cités en langue originale, il nous reste un éventail très large même en diachronie puisqu'il remonte à Jean de Meung pour arriver à Boileau, la citation la plus tardive étant tirée du *Lutrin* (1674).

Du Moyen Âge une seule citation, de Jean de Meung, servant à illustrer le mot PUTAIN, sous la forme « pute »¹⁰, considéré non comme le cas sujet mais comme

⁷ S. v. SEULETTE : « Une chanson dit : Non non je n'iray plus au bois *seulette* / Sans ma houlette » ; s. v. JOLIETTE : « Mon Dieu qu'elle est *joliette*, / L'oserois-je aimer Dit une vieille chanson ».

⁸ « La pauvre vieille ne cessait / De *yessir* de crainte et d'ahan ».

⁹ Les articles sont les suivants : CHARGER, LÉGER, LIME, RABOT, MATELOT, OLIVE, PORTE, RECTORAT, SERVIR, SILENCE, SOLITAIRE, SOUFFLE, TAUDIS, TRAIT, TRIBUTAIRE, TU.

¹⁰ « Aussi disoit-on autrefois *pute*, comme on voit dans ce quatrain fameux de Jean de Meun : 'Toutes estes, serez, ou fustes/De fait, ou de volonté *putes*' ».

un archaïsme. Le choix du texte confirme la prédilection de F. pour les termes bas.

Si les grands poètes de la Pléiade sont mentionnés maintes fois, ils n'ont pas l'honneur d'être cités, tandis qu'Hugues Salel l'est une fois¹¹ comme la *Satire Ménippée*, sous le titre de *Catholicon d'Espagne* (4 vers à l'entrée BÉNÉFICE), comme Bertaut et Saint-Gelais mais la présence de Marot et du Bartas domine avec 8 citations chacun.

Parmi les écrivains de la transition nous trouvons Desportes et surtout son neveu Mathurin Régnier pour lequel F. a une prédilection toute particulière puisqu'il est cité à 83 reprises. Les *Satires* ont donc été mises très largement à contribution. Face à lui, de façon surprenante, nous trouvons Malherbe, cité à 37 reprises.

C'est dans la génération baroque et pré-classique que F. puise la plupart de ses citations : tous les grands écrivains sont présents, c'est dans leurs œuvres, qui lui sont familières, que le lexicographe puise à pleines mains ses citations qui nous fournissent un panorama quasi complet du théâtre et de la poésie, les prosateurs étant totalement absents, à l'exception d'une citation du *Roman bourgeois* ! Les académiciens sont omniprésents¹². Toutefois il est un auteur qui domine de loin : Corneille, le premier Corneille, aucune citation n'étant postérieure à 1643 (5 du *Menteur*, de *Polyeucte* et une de *La mort de Pompée*). Les plus nombreuses, et de loin, sont tirées du *Cid* (40), suivi de *Cinna* (14) et d'*Horace* (11). S'il y a donc 76 citations tirées des tragédies, les comédies ont toutefois droit à un traitement de faveur : 18 au total (11 de *L'Illusion comique*, 5 du *Menteur*, une de *La Place royale* et de *La Galerie du Palais*), tandis que *L'excuse à Ariste* est citée à 6 reprises

Assez loin derrière, Desmarets de Saint-Sorlin qui apparaît 25 fois. L'auteur quasiment oublié de la comédie des *Visionnaires* fournit son lot de citations et fait partie du petit cercle des familiers de F. Ajoutons une citation de la comédie de Poisson, qui n'est pas nommé, que F. qualifie de « farce », *Le Baron de la Crasse* (s.v. BARON).

Les poètes baroques, Racan, Saint-Amant, Théophile de Viau, Tristan sont présents. Ménage, largement mis à contribution pour les informations étymologiques, ne fournit qu'une citation. Georges de Scudéry, dont les

¹¹ Hugues Salel (1504-1553), poète marotique du Quercy, auteur d'épîtres et épigrammes, dut sa célébrité à la traduction inachevée de l'Iliade.

¹² Voici leurs noms : Guez de Balzac, Cerisy, Colletet, Corneille, Desmarets, Despréaux, Godeau, Gombaut, Habert, La Fontaine, Maynard, Quinault, Racan, Racine, Saint-Amant, Scudéry, Voiture.

Observations sur Le Cid ne pouvaient que déplaire à F. qui connaît la tragédie sur le bout du doigt, a droit à 4 citations dont l'incipit de son *Alaric*. Mais les affinités sont plus évidentes avec Scarron et son talent burlesque, présent à 13 reprises. Chapelain est là, avec son incipit de *La Pucelle*. Le représentant des « mondains », Voiture, trouve grâce aux yeux de notre auteur qui apprécie sa liberté lexicale (s.v. CAS, DADA, QUILLER, SABOULER).

Bref le lexicographe adopte une attitude libérale et accueillante aux multiples visages de la poésie des premières décennies de son siècle et nous ne reconnaissons plus là le pamphlétaire acharné des factums.

La génération des « classiques » est presque absente, comme si Furetière avait cessé d'enrichir sa bibliothèque après 1660. On trouve certes 10 citations de son ami Boileau-Despréaux, une place importante est laissée à Molière, présent avec 21 citations (8 du *Misanthrope*, 6 des *Fâcheux*, 2 de l'*École des femmes* et de *Tartuffe*, une de l'*École des maris*). La Fontaine, si cruellement calomnié par F., a droit à deux citations, ainsi que le jeune Racine (*Alexandre*) et Quinault.

Il ressort de ce bref panorama que les genres de prédilection de F. sont la tragédie (Corneille), la satire de Régnier à Boileau et le burlesque, la poésie, représentée sous de multiples formes, enfin la comédie (Corneille, Desmarets et Molière).

4. Structure de la citation

Sauf exceptions, F. n'adopte pas le système économique de Richelet (citation *ex abrupto*) mais il prend soin de rédiger. Il introduit, le plus souvent, la citation par un verbe déclaratif selon le schéma suivant :

- a) Citation anonyme
- b) Patronyme + verbe déclaratif, généralement le verbe « dire », suivi de la citation. Dans l'article DIRE il précise : « DIRE : Faire connoître sa pensée aux autres par le moyen de la parole [...] On se sert absolument de cette phrase, *On dit*, pour expliquer l'usage ordinaire des mots de la Langue. Ainsi le Dictionnaire est plein de ces mots, *On dit*. » Il y aurait donc opposition entre cet « usage ordinaire des mots » et un usage choisi qui serait celui de la littérature (« on dit » / « X dit »).
- c) Une variante concernant les œuvres théâtrales : nom de l'auteur « fait dire à » nom du personnage + citation. F. ne prend pas en compte la polysémie du verbe « dire ». Toutefois il attribue parfois les propos du personnage à l'auteur (s.v. SUPPLICE : « Molière demande des souliers où ses pieds ne soient point au supplice. »)
- d) Citation avec périphrase indiquant l'auteur ; ainsi Desmarets est souvent appelé « l'auteur des Visionnaires ». La consultation du dictionnaire est

donc réservée à un public lettré ; en outre F. n'envisage pas que la célébrité puisse être sujette à éclipses¹³.

- e) Citation avec nom de l'œuvre (s.v. EMPORTER : « Ne deliberons plus, cette pitié l'*emporte*. C'est un vers de Cinna ».
- f) Citation avec source : Patronyme+ titre de l'œuvre. C'est le cas le plus fréquent
- g) Citation avec source et contextualisation (LEHMANN 1995 : 50) (s.v. CABINET « Ainsi Molière a dit dans le Misanthrope en parlant d'un mechant sonnet, Franchement il n'est bon qu'à mettre au cabinet. »)

Contrairement à la pratique de Richelet (LEHMANN 1995a : 40), F. n'indique qu'exceptionnellement la localisation du texte cité.

Le verbe « dire » est souvent¹⁴ suivi d'un adverbe qui peut avoir des fonctions diverses. L'une d'entre elles a pour objet d'indiquer les conditions d'emploi, il s'agit donc d'une information lexicographique. Il s'agit de circonscrire le domaine d'emploi (*Poetiquement* / *Burlesquement* / *Proverbialement*) ou la valeur rhétorique (*Figurement*, *En raillerie*, *Sérieusement*, *Plaisamment*). Le plus souvent toutefois il s'agit de donner un jugement de valeur, positif (*Agreablement*, *(Fort) Elegamment*, *Heureusement*) ou superlatif (*Admirablement*, *Excellement*, *Fort bien*). F. va jusqu'à accoler deux adverbes de valeur différente : ainsi La Fontaine dit « Poetiquement et agreablement [...] », Desmarets s'exprime « Figurement et poetiquement ». En une seule occasion le jugement, toujours très personnel, de F. concerne non la forme du discours cité mais son contenu en une modalisation explicite. À l'entrée RIVAL nous lisons : « Corneille a dit avec raison dans l'Excuse à Ariste. Je pense toutefois n'avoir point de rival/ A qui je fasse tort en le traitant d'égal », c'est l'une des occasions saisies par F. pour souligner son admiration sans réserves envers Corneille¹⁵.

¹³ Nous n'avons pas trouvé d'informations sur un écrivain cité, Lespareon (s.v. DORLOTER : « Lespareon satyrique a dit aussi en raillant de la barbe d'un medecin : *Dorlotant* une longue barbe, / Dont le parfum est de rhubarbe, / De coloquinte et d'opium »). La citation était déjà présente chez Richelet ! F. aurait-il inauguré la reprise lexicographique de citations ?

¹⁴ Nous avons compté 69 emplois des adverbes suivants : Admirablement, Agreablement, Burlesquement, En burlesque, Élegamment, Excellement, Figurement, Fort bien, Galamment, Heureusement, (Fort) Plaisamment, Poetiquement, Proverbialement, En raillerie, Avec raison, Sérieusement.

¹⁵ Il y en a bien d'autres : à l'entrée APPLAUDISSEMENT on lit « Les Tragédies de Corneille ont eu un *applaudissement* universel », à COMÉDIE : « Corneille entend bien la Comedie », à DERRIÈRE : « Corneille s'est élevé au dessus des autres Poètes et les a laissés bien loin *derrière* luy », à DRAMATIQUE : « Corneille est le premier des Poètes

5. Dans l'atelier du lexicographe

Notre sous-texte recomposé nous a permis de relever certaines caractéristiques. La première consiste dans le fait que F. se cite, sans mentionner toutefois son propre nom ; il le fait dans l'article CHANTER où, à la suite des premiers vers de *La Pucelle* « Je chante la Pucelle et la sainte vaillance, etc. », de l'*Alaric* de Scudéry « Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre » et de la *Jérusalem délivrée*, « Canto l'arme pietose » et un etc. laissant à penser que les poèmes héroïques sont légion,¹⁶ il ajoute sans commentaires : « Je chante les adventures de plusieurs bourgeois de l'un et l'autre sexe », soulignant par contraste l'originalité de son *Roman bourgeois*. En passant, dans l'article FRONTAL il cite *Le voyage de Mercure* ; c'est évidemment discret mais cela suffit à affirmer sa présence dans le corpus littéraire de référence.

Notre répertoire des citations révèle que F. reprend certains textes – et en particulier des vers de Régnier – pour illustrer des entrées différentes, ainsi nous trouvons douze doubles citations du même vers de l'auteur des *Satires*¹⁷ mais il n'est pas le seul : du Bartas¹⁸, Colletet, Corneille¹⁹, Desmarests²⁰, Godeau²¹, Habert²², Malherbe²³, Molière²⁴, Racan²⁵, Saint Amant²⁶, enfin Scarron par trois fois²⁷ ont le même traitement. Il y a plus : nous trouvons deux triples citations de

Dramatiques », à MENTEUR : « Une des belles comedies de Corneille c'est le *Menteur* », dans l'article OFFENSEUR il cite deux vers célèbres du Cid et précise « Quelques critiques ont accusé ce mot de n'estre pas François, mais l'autorité d'un si grand homme est suffisante pour l'establi », à PARNASSE : « Corneille est le Roy du *Parnasse* » ; il tempère cependant dans l'article HONNEUR : « Corneille, Racine et Molière ont esté l'*honneur* du theatre François ».

¹⁶ À l'article HEROÏQUE il affirme : « la France est malheureuse en Poètes *heroïques* ».

V. les remarques de Boileau, dans l'*Art poétique*, sur Chapelain et Scudéry, poètes épiques.

¹⁷ Ainsi les entrées AMADOUER et CHAT sont illustrées par le vers « Je devins aussi fier qu'un *chat amadoué* ».

¹⁸ Trois doubles citations : s.v. FLAMBEAU et TOY, FREIN et MOITE, PAROLE et POSTILLON.

¹⁹ À deux reprises seulement dans les articles DÉGOUTANT et MEURTRE, FRONT et RIDE.

²⁰ S.v. AINSI et BRANDON, DONC et HAGARD.

²¹ S.v. PAS et RESPECTUEUX.

²² S.v. GEMISSEMENT, OSSEMENT.

²³ S.v. CABANE et CHAUME, COMBIEN et GENT.

²⁴ S.v. CANON, ENTRAVES et GENTIL, MIGNON.

²⁵ S.v. LEGION, REGION.

²⁶ S.v. CHEVAL, COQUESIGRUE.

²⁷ S.v. FASCHEUX et QUESTEUR, JABOT et NABOT, CHANTER et VAINQUEUR.

textes de Corneille²⁸ et trois quadruples de Desmarets, Malherbe et Saint Amant²⁹, On peut s'interroger sur les motifs qui ont poussé F. à reprendre ces textes : solution de facilité dans la hâte de la rédaction ? mémorisation de vers particulièrement frappants ? Les entrées qui riment (JABOT-NABOT pour Scarron, LEGION-REGION pour Racan, GEMISSEMENT-OSSEMENT pour Habert) ont pu constituer un appel. Prédilection marquée pour certains fragments ? Il est probable que l'un ou l'autre de ces motifs ont pu jouer.

À examiner de près ces textes, on s'aperçoit que Furetière cite parfois de mémoire. Ainsi la quadruple citation de Saint Amant qui dit d'un fromage « Pourquoi toujours s'appetissant / De lune devient-il croissant? » (s.v. APETISSANT, avec un seul « p ») donne (s.v. LUNE et CROISSANT) : « Pourquoi toujours s'appetissant / De lune devint *croissant*? », pour réapparaître dans l'article RAPETISSER : « Pourquoi tousjours *rapetissant* / De lune devient-il croissant ? ». Il est vrai que phonétiquement les deux énoncés sont identiques, toutefois le changement d'adresse est surprenant. D'autres modifications apparaissent. Le vers de Du Bartas qui apparaît à l'entrée FLAMBEAU : « Toi qui gardes le cours du ciel porte-flambeau » devient sous TOY : « *Toy* qui guides le cours [...] ». On trouve des modifications plus importantes. Si Molière écrit « Si vous me traitez là de gentille personne » (*Misanthrope*, II, 1), F., à l'entrée GENTIL, indique « Vrayment vous me traitez de *gentille* mignonne », et à l'entrée MIGNON : « Et vous me traitez là de gentille *mignonne* » alors que le nom « mignonne » est présent au vers précédent de la comédie. F. citerait donc de mémoire, ce que suggère la confusion entre les deux mots aux rimes plates.

Le vers de Boileau (*Lutrin*, II, v. 102) : « L'autre broye en riant le vermillon des Moines », devient à l'entrée COLORIS : « L'autre broye en riant le *coloris* des Moines ».

Même si la distribution des écrivains-source varie dans l'ensemble de façon homogène, on peut noter toutefois que certains auteurs apparaissent parfois à la suite, formant ainsi des séquences selon l'ordre alphabétique³⁰, ce qui laisse à penser que F. rédigeait ses articles, ou du moins les enrichissait de citations, en suivant cet ordre tout en veillant à la diversification.

²⁸ S.v. DEGOUTANT, MEURTRE et SALAIRE. Enfin un seul vers : « A la fin j'ay *quitté* la *robbe* pour l'*espée* » du *Menteur* est cité dans les trois articles dont les entrées sont en italiques.

²⁹ Pour Desmarets s.v. CRACHER, CREUX, DEMON et IAMBE ; pour Malherbe s.v. AILE, AME, ENVOLER, ESTENDU ; pour Saint Amant s.v. APETISSANT, CROISSANT, LUNE et RAPETISSER.

³⁰ Ainsi des citations de Régnier dans les articles BLEU, BORDEAU, BOURRU, de Corneille sous ESPEE, ESPOIR, ESSAY, ESTALER.

Ce qui ne dément pas une rédaction parfois commandée par l'ordre alphabétique des entrées : l'article SATYRIQUE comporte la citation suivante : « Mais c'est un *Satyrique*, il faut le laisser là, dit le même Régnier », l'adjectif « le même » étant intelligible seulement si on se rapporte à l'article précédent (SATYRE), présuppose un type de lecture verticale et suivie ne correspondant pas à la consultation d'un dictionnaire, mais garde la trace de la rédaction.

Une lecture attentive permet de relever certains échos d'un article à l'autre. Nous avons vu que F. cite l'incipit de *La Pucelle* à laquelle il décoche indirectement une flèche du Parthes : à l'entrée BAILLER on lit « Despreaux a dit de la Pucelle, Et je ne sçay pourquoy je *bâille* en la lisant ». Et l'article HEROÏQUE affirme que « La France est malheureuse en Poètes *heroïques* » visant ainsi aussi bien Chapelain que Scudéry, rappelant ainsi en intertexte l'*Art poétique* de son ami Boileau³¹.

Les attributions sont, comme nous l'avons mentionné, sujettes à caution : F. attribue à Molière le vers « Tout leur *rit*, tout cherche à leur plair » (s.v. RIRE) qui est en réalité de Quinault (*La grotte de Versailles*), avec lequel, à vrai dire, il n'était pas en bons termes.

Conclusion

F., comme Richelet et l'Académie sont en train de fonder la lexicographie française monolingue sur des bases encore incertaines mais diversifiées par leur optique et, pour les deux premiers, leur personnalité, comme l'a bien montré Alise Lehmann.

Si, d'un point de vue strictement lexicographique, nous sommes encore loin de la codification scientifique du genre, le DU se signale par son caractère singulier et sous certains aspects fascinant. Son caractère très littéraire apparaît sous deux formes, d'une part le choix presque exclusivement poétique des citations (LEHMANN 1995a : 49, 52) mais aussi parce que le DU est un dictionnaire d'écrivain qui rédige ses articles d'où l'absence de marques typographiques telles que celles inventées par Richelet. Et dans la rédaction on note la volonté de varier, par exemple, la formule d'introduction de la citation. C'est le dictionnaire d'un écrivain plongé dans le monde littéraire de son époque et mêlé, ô combien, aux querelles et aux coteries du siècle, qui fait une large place à ses goûts, ne cache pas ses prédilections sans toutefois faire montre de sectarisme : le choix des

³¹ Au Chant III on lit : « N'allez pas dès l'abord sur Pégase monté / Crier à vos lecteurs d'une voix de tonnerre / Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre » (vv. 270-273).

écrivains cités est large, tant du point de vue chronologique – qui fait toutefois la part belle à la première moitié du XVII^e siècle – que quant à leur génie singulier. S’il y a quelque prise de position, elle se fait de manière indirecte et sauvegarde une objectivité de façade qui deviendra la règle en lexicographie. F. sait reconnaître explicitement la beauté d’un vers de La Fontaine, par exemple. Ses prises de position face aux textes cités ont une valeur communicative, un peu dérangement pour le lecteur d’aujourd’hui, qui fait de l’ouvrage une invitation à goûter le plaisir d’un fragment.

Le lecteur idéal de F. partage avec lui le même horizon culturel : comment expliquer sinon l’utilisation de périphrases pour indiquer un auteur, l’indication d’un personnage pour situer une citation, ou, mieux encore, comment interpréter le texte suivant : « Molière a ravi son auditoire quand dans le Tartuffe il s’est escrié, Le *pauvre* homme ! » sans contextualiser la réplique d’Orgon par rapport au récit de Dorine pour saisir la valeur de l’adjectif, c’est-à-dire avoir vu jouer ou lu la pièce ? La pratique de la citation est riche en implicites qui supposent un savoir partagé³².

Le corpus de citations fait entendre une petite musique très originale : les inexactitudes, approximations, reprises et répétitions et peut-être manipulations signalent un travail personnel, qui suggère l’absence de tout collaborateur.

La composition du corpus révèle les goûts personnels de F., qui ne verse toutefois jamais dans le parti-pris : au premier chef une admiration sans failles pour Corneille, en qui, suggérons-nous, il pourrait voir un modèle, un alter ego en butte, comme lui, aux mesquines attaques d’une injuste cabale, dont il finit par triompher, à laquelle il répond noblement (ce que ne fit pas notre lexicographe) dans *l’Excuse à Ariste* :

Je sais ce que je vaux et crois ce qu’on m’en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue ;
J’ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans *brigue* ;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de *réduit* en réduit.

Ensuite, si la poésie sous des formes multiples le fascine, il accorde une place de choix au théâtre et à la comédie en particulier. Enfin on relève une prédilection marquée pour les genres burlesques et la satire. C’est bien là que se situent les discordances entre les prises de position théoriques, que l’on trouve, par exemple, dans les articles BURLESQUE et SATYRE, et le corpus de citations. Dans le premier F. juge le genre burlesque dépassé pour avoir introduit « trop de licence,

³² À confronter avec la méthode didactique des articles encyclopédiques techniques.

tant dans le sujet que dans les vers & trop de ridicules plaisanteries ». Dans le second il fait l'éloge de la satire destinée à « corriger & reprendre les mœurs corrompues des hommes, ou critiquer les meschants ouvrages en termes picquants, tantost avec des railleries. [...] En France Regnier & Despreaux ont fait de belles *Satyres*. » On ne saurait indiquer quelle frontière F. met entre la « licence » et les « ridicules plaisanteries » d'une part et les « termes picquants » et les « railleries » de l'autre si l'on trouve, dans le même article, deux citations de Régnier : « *Bagasse*, ouvriras-tu ? » ou « Pissent au *benoistier*, afin qu'on parle d'eux », ou à l'entrée MERDE, une citation de Scarron : « Soit que je gagne ou que je perde, / Mon Dieu, que j'auray de plaisir / De lui voir manger tant de *merde*. » Précurseur des Lumières, comme l'affirme à juste titre Alain Rey (2006), F. trahit dans le choix de ses citations un goût marqué pour les générations précédentes, les genres « bas » et une langue éloignée du purisme.

On peut en déduire que si F. tente de se conformer aux règles de la bienséance – et à l'idéal de Boileau – dans le corps des articles, il se libère des entraves de l'auto-censure dans les citations. Si Rabelais a été « descrié » parce que « *farci d'impietez et d'impuretez* », F. affirme timidement que dans son œuvre il y a « de bonnes choses » qui valent citation, de même pour Scarron, Régnier, les chansons à boire. On ne sait si la citation littéraire³³ autorise l'insertion des termes bas dans la macro-structure ou si elle est insérée dans le corps de l'article pour les « illustrer ». Nous pencherions pour la première hypothèse.

Bref, alors que la conformité avec la doxa de l'époque domine pour ce qui concerne les domaines sociopolitique et religieux, que la masse de matériaux accumulée par F. dans le domaine des arts et sciences éloigné de son expérience personnelle – si l'on fait exception pour le domaine juridique – lui laissent peu de latitude, la citation littéraire ouvre un espace de liberté et de plaisir à partager.

Corpus

FURETIÈRE, A., 1690, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, La Haye/Rotterdam, Arnout & RenierLeers.

³³ Nous considérons que la chanson, de par ses caractéristiques formelles, est de nature littéraire. V. GENETTE 1991 : 32.

Bibliographie

- BRAY, L., 1995, « Notes sur la référence bibliographique en lexicographie », *Lexique*, n. 12/13 (*Dictionnaires et littérature. Littérature et dictionnaires*), p. 91-103.
- COLIN, J.-P., 1995, « Réflexions sur l'interaction entre la citation littéraire et la microstructure de l'article de dictionnaire de langue », *Lexique*, n. 12/13, p. 33-40.
- COLLINOT, A., MAZIÈRE, F., 1997, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GENETTE, G., 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- LEHMANN, A., 1995a, « La citation d'auteur dans les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle (Richelet et Furetière) », *Langue française*, n. 106, p. 35-54.
- LEHMANN, A., 1995b, « Du *Grand Robert* au *Petit Robert* : les manipulations de la citation littéraire », *Lexique*, n. 12/13, p.105-124.
- MARGARITO, M., 1995, « Dictionnaires et littérature : lieux et miroirs d'une interrogation », *Lexique*, n. 12/13, p.251-253.
- MARTIN, R., 1989, « L'exemple lexicographique dans le dictionnaire monolingue », in *Encyclopédie internationale de lexicographie*, T.I, Berlin-New-York, Walter de Gruyter, p. 601-606.
- REY, A., 1978, « Antoine Furetière, imagier de la culture classique », Introduction au *Dictionnaire Universel [...] d'Antoine Furetière*, Paris, S.N.L. Le Robert, p. 11-95.
- REY, A. 1995, « Le statut du discours littéraire en lexicographie », *Lexique*, n. 12/13, p. 17-32.
- REY, A., 2006, *Antoine Furetière : un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris, Fayard, version Kindle.

Annalisa Aruta Stampacchia
Università degli Studi di Napoli Federico II
aruta@unina.it

Entre *corps à baleine* et *paniers* : l'art de s'habiller dans les traités et dictionnaires au XVIII^e siècle

Introduction

Au XVIII^e siècle les activités commerciales et industrielles, déjà florissantes sous Louis XIV et Colbert, connurent un essor brillant et rapide. Parmi les secteurs en expansion la production textile connut un développement particulier, contribuant au succès de la mode vestimentaire. Dans cette période la mode devint le domaine d'excellence de la France. Comme l'affirme Louis Sébastien Mercier :

Il n'est que le génie fécond des François, pour rajeunir d'une matière neuve les choses les plus communes. Les nations voisines ont beau vouloir nous imiter ; la gloire de ce goût léger demeurera en propre. On ne songera pas même à nous disputer cette incontestable supériorité (1782 : 214).

Les objets et les formes relevant du domaine de la mode produisent un vocabulaire certes très riche et mouvant, mais qui risque d'être caduc car il est lié à des phénomènes éphémères.

L'*Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses de 1776*¹ remarque que « c'est dommage que ce langage ne soit que momentané, et que son peu de durée ne donne pas le temps d'imprimer un Dictionnaire pour en faciliter l'intelligence » (ROCHE 2001 : 156). En effet à l'âge des Lumières, appelé pourtant l'ère des dictionnaires, il manque un dictionnaire de la mode et Mercier dans *Le tableau de Paris* soutient que :

Je voulois donner ici un petit dictionnaire des modes & de leurs singularités ; mais tandis que j'écrivois, la langue des boutiques changeoit, on ne m'entendrait plus dans

¹ Cette édition de l'*Almanach parisien* « a été établie à partir de deux exemplaires distincts de l'*Almanach parisien*. Le premier date de 1772 et ne contient que la 'seconde partie'. L'autre de 1776 est complet des deux parties » (*Note bibliographique*, ROCHE 2001 : 139).

un mois, & il me faudroit un commentaire pour me faire comprendre. La moitié de mon livre, je le répète, aura perdu de ses couleurs avant qu'il soit imprimé (1782 : 215-216).

Ferdinand Brunot souligne que « néanmoins, bons nombre de termes sont persistants. On parle encore au dix-huitième siècle de *falbalas*, de *fontanges*, de *steinkerques*, et la vogue des *pompons*, celle des *paniers* durent au moins un siècle » (1966 : 1105).

Notons que les dictionnaires, en général, XVIII^e siècle inclus, « ont souvent prêté attention tardivement aux termes vestimentaires, considérés comme trop frivoles » (BOUVEROT 1985 : 194). En effet, dans cette période, pour trouver des termes de mode il faut fouiller l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* et les dictionnaires du temps où le lexique de la mode est répertorié au hasard de l'ordre alphabétique. L'*Encyclopédie* comprend plusieurs branches du savoir liées à la mode et, dans les *Planches*, elle se penche sur l'art des tissus et également sur les arts liés à la mode vestimentaire. La représentation donnée dans l'*Encyclopédie* est à la fois statique dans le texte et dynamique dans les *Planches*.

Parmi les traités du XVIII^e siècle l'*Art du tailleur* de Francois-Alexandre de Garsault, publié en 1769, est la source la plus précieuse pour l'étude de l'art de s'habiller et de son lexique.

Ce livre est une véritable mine qui aide à découvrir énormément de choses : des considérations générales sur le métier du tailleur jusqu'à la confection, les essayages et l'ajustement, en passant par les outils, le choix des étoffes, la prise de mesures.

De 1771 à 1780, Conrad Salomon Walther publia le *Manuel de la toilette et de la mode* en trois volumes de petit format comprenant onze parties. Il inclut dans la *Première Partie* du premier volume l'*Essai d'un petit dictionnaire des Modes* qui reste l'un des rares exemples de dictionnaires de la mode au XVIII^e siècle.

Notre étude sera centrée sur l'examen d'entrées déterminées tirées de l'*Encyclopédie* et sur l'analyse du traité l'*Art du Tailleur* de Garsault et de l'*Essai d'un petit dictionnaire des Modes* de Conrad Salomon Walther.

L'*Encyclopédie* et l'art de s'habiller

Dans la France du XVIII^e siècle où l'industrie textile, les manufactures d'étoffes de laine et surtout de soie sont un marché en pleine expansion, l'*Encyclopédie*, grand « sanctuaire » du savoir des Lumières, consacre une place considérable aux termes de la mode et du luxe tandis que nombre de *Planches* reproduisent les outils des artisans de ce secteur et illustrent, en continu, le déroulement de leurs travail.

Diderot dans l'entrée « Encyclopédie » remarque que même l'article le plus succinct dans ce genre

épargnera peut-être à nos descendans des années de recherches & des volumes de dissertations ; qu'en supposant les savans à venir infiniment plus réservés que ceux du siècle passé, il est encore à présumer qu'ils ne dédaigneront pas d'écrire quelques pages pour expliquer ce qu'est *un falbala ou qu'un pompon* ; qu'un écrit sur nos modes, qu'on traiteroit aujourd'hui d'ouvrage frivole, seroit regardé dans deux mille ans, comme un ouvrage savant & profond, sur les habits François.

C'est reconnaître l'importance de cet aspect frivole de la vie et des coutumes qui est enraciné dans le contexte social et que deux siècles plus tard dans ses études sur la mode Algirdas Julien Greimas soulignera : « retracer l'évolution de la toilette, c'est donc dévoiler plus d'un aspect nouveau et inattendu de l'histoire des mœurs » (GREIMAS 2000 : 22). Dans le cadre de ces réflexions nous allons prendre en compte parmi les entrées de la mode, répertoriées dans l'*Encyclopédie*, quelques exemples significatifs montrant comment le discours encyclopédique, organisé autour des lemmes examinés, reflète les tendances générales de la vie de société.

Nous avons choisi de considérer les entrées « panier » et « corps à baleines » qui se rapportent à la mode féminine des dessous et qui donnent alors à la robe dite à la française, sa forme particulière. Ils la caractérisent comme l'expression de la classe sociale dominante et la manifestation de l'art du paraître en harmonie avec l'esprit du siècle.

L'article « Panier » débute par la description de la « chose », suivie de l'énoncé de ses usages :

PANIER, (*Mode*) espèce de jupon fait de toile, cousue sur des cerceaux de baleine, placés au-dessus les uns des autres, de manière que celui d'en-bas est le plus étendu, & que les autres vont en diminuant à mesure qu'ils s'approchent du milieu du corps.

L'encyclopédiste dans sa démarche touche d'abord le plan de la morale, puis l'aspect esthétique, pour remarquer enfin que le panier suivant la destinée de toutes les nouveautés de la mode, finit par fatiguer et disparaître, préférence étant donnée à des robes plus simples, moins sophistiquées et moins chères :

Ce vêtement a scandalisé dans les commencemens : les ministres de l'Eglise l'ont regardé comme un encouragement à la débauche, par la facilité qu'on avoit au moyen de cet ajustement, d'en dérober les suites. Ils ont beaucoup prêché ; on les a laissé dire, on a porté des *paniers*, & à la fin ils ont laissé faire. Cette mode grotesque qui donne à la figure d'une femme l'air de deux éventails opposés, a duré long-tems, & n'est pas encore passée : elle tombe. On va aujourd'hui en ville & au spectacle sans *panier*, & on n'en porte plus sur la scène, on revient à la simplicité & à l'élégance ; on laisse un vêtement incommode à porter, & dispendieux par la quantité énorme d'étoffe qu'il emploie.

L'article utilise le passé simple, temps qui scande la succession narrative temporelle du commentaire. La mode du panier est marquée par l'adjectif « grotesque » et la métaphore qui rapproche la figure féminine de deux éventails opposés, en reprend la valeur connotative négative.

Au cours du siècle, le panier présente dans son usage plusieurs typologies : il peut être à *coudes* ou à *guéridon*, il existe des *considérations*, petits paniers pour le matin et l'*Encyclopédie* consacre l'article « Janséniste » à un modèle de « petit panier à l'usage des femmes modestes, & c'est la raison pour laquelle on l'a appelé *janséniste* ».

Un type particulier de panier s'est affirmé vraisemblablement dans la seconde moitié du siècle. Il consiste en :

une armature d'acier attachée à la taille par des rubans et pourvue sur les côtés d'arceaux articulés grâce à un système de charnières : ce mécanisme permettait de relever les côtés de l'armature afin de réduire l'envergure de la silhouette pour passer une porte ou s'installer plus commodément dans une voiture (MOHENG 2013 :118).

Ce mécanisme appartient naturellement à la robe à la française et permet de bien dessiner la silhouette à la mode de l'époque grâce à l'assemblage d'un *panier* et d'un *corps à baleine*. Le *corps* ou *corps à baleine* c'est un type de vêtement qui existe depuis le XVI^e siècle, mais qui eut ses heures de gloire au XVIII^e siècle. Le *panier* et les *corps à baleine*, pièces essentielles dans le port de cette robe, affirment surtout le rang de celle qui les revêtent. Ils répondent aux normes de beauté du siècle, au principe du paraître et remodelent le corps féminin en gommant les lignes naturelles : il s'agit d'une véritable armature sur laquelle la robe à la française peut se déployer harmonieusement. L'*Encyclopédie* réserve à *corps* deux articles :

CORPS ou CORPS A BALEINE, (*Tailleur.*) vêtement qui se met immédiatement pardessus la chemise, & qui embrasse seulement le tronc, depuis les épaules jusqu'aux hanches.[...] On prétend que ce vêtement est propre à conserver la beauté de la taille ; mais tous les anatomistes prétendent qu'il est beaucoup plus propre à la déformer.

Ce premier article, après avoir donné la définition de *corps*, fait le point sur son emploi : il doit « se prêter aux mouvemens du corps qu'il renferme, sans altérer sa forme. Il doit en même tems le soutenir & l'empêcher de contracter de mauvaises situations, sur-tout dans l'enfance ». Dans les dernières lignes l'article utilise d'abord comme sujet le pronom « on », expression de la « parole informante » (COLLINOT, MAZIERE 1997 : 198), qui peut renfermer la notion d'inclusion ou d'exclusion. Ici « on » marque la notion d'exclusion par le verbe d'opinion « prétendre ». La période suivante a comme sujet déterminé « tous les anatomistes » : la reprise anaphorique du verbe « prétendre » et l'utilisation de

l'infinif « dé-former » montrent que ceux-ci jugent d'une manière fortement dévalorisante le corps à baleine.

Le deuxième article que l'*Encyclopédie* consacre à *corps à baleine* est encore plus critique et se réfère aux théories de l'anatomiste Jacob Winslow² dont il est lui-même un extrait :

CORPS A BALEINE, (*Anatomie.*) L'usage des *corps à baleine*, qui sont ordinairement fort serrés par en bas, & qu'on fait porter aux jeunes personnes du sexe pour leur conserver la beauté de la taille, est directement contraire à cette destination, & de plus, sujet à bien des inconvénients graves. La taille humaine a été dessinée par la nature, & sa plus belle forme est sans contredit celle qu'elle lui a donnée ; vouloir la rendre plus élégante, c'est l'altérer : l'amincir par en bas, & l'évaser par en haut, suivant la structure des *corps à baleine*, c'est l'enlaidir. Mettre le tronc à la gêne dans cette espèce de cuirasse civile, c'est le meurtrir, c'est le déformer entièrement.

Nombre d'organes et de fonctions du corps humain sont menacés, selon Jacob Winslow, par l'usage continu du corps à baleine. En fait « cette cuirasse »³ est néfaste pour les intestins, l'estomac, la foie, la rate, la circulation et la respiration⁴.

Dans l'*Encyclopédie* Diderot est l'auteur de l'article « Fichu ». Il s'agit d'une pièce d'habillement qui eut beaucoup de succès au XVIII^e siècle : « les femmes appellent de ce nom une manière de mouchoir en pointe, de soie, d'indienne, ou de quelqu'autre étoffe légère, qu'elle mettent autour du cou » (TRÉVOUX 1771). Il consacre les lignes suivantes à cet accessoire léger et élégant :

FICHU, s. m. (*Mode*) c'est une partie du vêtement des femmes en déshabillé. C'est un morceau carré ou oblong de mousseline, d'autre toile blanche ou peinte, ou même de soie, qui se plie en deux par les angles, & dont on se couvre le cou. La pointe du *fichu*

² Jacob Benignus Winslow (1669-1760), médecin français d'origine danoise, fut membre de l'Académie des Sciences et enseigna l'anatomie. Son ouvrage le plus important est : *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, 1732, Paris, 3 vol.

³ Aux critiques des anatomistes s'ajoutent les théories de Rousseau sur la libre éducation des enfants, le respect de la nature et du corps humain. Il blâme « l'usage de ces corps de baleine par lesquels les nôtres [nos femmes] contrefont leur taille plutôt qu'elles ne la marquent » et il attaque leur obstination à « s'encuirasser » qui a comme seul résultat final de faire « dégénérer l'espèce » car « il n'est point agréable de voir une femme coupée en deux comme une guêpe ; cela choque la vue et fait souffrir l'imagination » (ROUSSEAU 1964 : 458). La même image évoquée par le verbe « encuirasser » chez Rousseau, est également présente dans le syntagme « cuirasse civile » de l'*Encyclopédie*.

⁴ À l'opposition au corps à baleine d'ordre médical indiquée par l'*Encyclopédie* s'ajoutent des raisons d'ordre démographique car beaucoup d'enfants, à l'époque, mouraient en bas âge.

tombe sur le milieu du dos, & couvre les épaules ; ses cornes viennent se croiser par-devant & couvrir la gorge : mais quand on a une peau blanche, de l'embonpoint, des chairs fermes, & de la gorge, la paysanne même la plus innocente sait ménager des jours à-travers les plis de son *fichu*.

Le *fichu*, partie à part entière du vêtement féminin, est considéré comme un objet de séduction : de parure plus que de couverture, il cache pour montrer, « des jours » faisant savamment entrevoir à travers les plis la gorge des femmes.

Marie Leca-Tsiomis, dans « L'article FICHU et ses usages » (2003), après avoir analysé les romans et les *Salons* de Diderot souligne que l'image de ce « morceau carré ou oblong de mousseline » traverse toute la production romanesque et artistique de Diderot :

Au-delà du mot lui-même, c'est, pour parler en langage diderotien, la 'notion' de fichu qui est cernée dans l'article, notion-image, qui fut à la croisée de bien des rêveries et de bien des peintures de Diderot (LECA-TSIOMIS 2003 : 103).

L'article « Fichu » révèle dans cette « notion » un dévoilement érotique et exprime une «sensibilité» préromantique qui est absente dans les articles « panier » et « corps à baleine » où priment plutôt des réflexions moralisantes ou médicales.

L'Art du tailleur de François-Alexandre-Pierre de Garsault

La vitalité de la mode française au XVIII^e siècle est indissociable d'une véritable effervescence économique dans le domaine des arts et métiers qui est à l'origine de nombreux traités contenus dans les *Descriptions des Arts et Métiers faites et approuvées par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences*.

Parmi ces traités l'*Art du Tailleur* de François-Alexandre-Pierre de Garsault occupe une place fondamentale dans l'analyse de l'art de s'habiller et de son langage⁵. Il s'agit d'un manuel d'enseignement où l'on peut apprendre l'art du Tailleur pour les vêtements homme, femme et enfant. Garsault dans l'*Avant-Propos* tient à préciser que son traité contient

l'Art du Tailleur d'habits d'homme, terminé par la façon de la Culotte de peau ; puis le Tailleur de Corps de femmes & enfants ; ensuite l'Art de la Couturière, & la Marchande de Modes pour la partie de vêtements qu'elle construit.

⁵ Garsault, capitaine des haras s'intéressa aux chevaux et écrivit des traités dans les domaines les plus variés. Il publia *Le nouveau parfait Maréchal*, *L'art de la lingerie*, *L'art du bourrelier et du sellier*, *L'art du cordonnier*, *L'art du paumier-raquetier*, *L'art du perruquier*.

On verra que non-seulement à cause de l'intime liaison que ces Arts ont naturellement ensemble en qualité de vêtemens, mais encore par le peu d'étendue de la plupart, dont la partie plus considérable est celle du Tailleur, il convenoit mieux de les rassembler en une seule ouvrage, que d'en faire autant de petits Traités séparés (GARSAULT 1769 : 3).

En effet l'*Art du Tailleur* nous renseigne aussi bien sur le travail du tailleur pour hommes que sur celui de la couturière en donnant plusieurs détails, clairs et essentiels, sur la naissance de l'art de la couturière et de la marchande de modes considérés comme une filiation de l'art du tailleur. Le tailleur d'habits pour hommes est aussi tailleur de culotte de peau, de corps de femmes et d'enfants, de bas de robe ; les couturières furent organisées en 1675, sous Louis XIV, en corps de maîtrise appelé *Maitresses Couturières* et eurent le droit d'habiller leur sexe.

Garsault cite parmi les sources de son traité *Le Tailleur sincère* de Benoit Boullay (1671) et le *Tarif des Marchands Frippiers-Tailleurs-Tapissiers* de Rollin (1734). Le but de l'ouvrage qui compte aussi cinq *Planches* avec l'explication des figures est d'« exécuter avec précision, grâce & épargne l'habit complet François, & on peut dire Européen, qui est le Justaucorps, la veste & la culotte, comme étant le vêtement le plus compliqué » (*ibid.* : 7). C'est pourquoi le tailleur « parviendra sans peine à construire toutes autres espèces d'habillements » (*Ibidem*).

Garsault retient parmi les vertus du tailleur « la probité », c'est-à-dire l'aptitude de donner à l'habit « toute l'élégance dont il est susceptible en perdant préalablement le moins d'étoffe qu'il sera possible ; c'est dans cette dernière circonstance que gît le talent supérieur » (*ibid.* : 7). Le tailleur a essentiellement la tâche de « préserver le corps des injures de l'air, & par accessoire à le décorer suivant des degrés d'aisance, de dignité et d'opulence » (*ibidem*). Le Chapitre IV contient l'énumération de tous « les vêtements françois compris dans ce traité ». Garsault, sans suivre l'ordre alphabétique, donne une liste des vêtements et y insère de suite la définition de chaque lemme en utilisant un véritable métalangage. Il se sert du définisseur générique *espèce*, susceptible de faire comprendre le mot à définir. Par exemple :

La Fraque, espèce de Justaucorps léger, nouvellement en usage.

Le Veston, espèce de Veste moderne à basques courtes.

La Roquelaure, espèce de Manteau (*ibid.* : 9).

Aux définisseurs génériques, *espèce* ou *robe*, s'ajoutent aussi des définisseurs spécifiques qui peuvent être des marques descriptives comme un adjectif :

Le Volant, autre espèce destiné à mettre par-dessus le Justaucorps ordinaire ou par-dessus le Surtout.

La Robe de Palais, robe longue & traînante qui se met par-dessus le Justaucorps de tous les gens de Justice lors de leurs fonctions.

La Robe de chambre, robe longue qu'on met en se levant & après s'être déshabillé (*Ibidem*).

Dans le chapitre réservé au corps de femmes et enfants, Garsault donne aussi une définition du corps à baleine qui reprend celle de l'*Encyclopédie* :

On nomme *Corps*, un vêtement qui se pose immédiatement par-dessus la chemise, & qui embrasse seulement le tronc, depuis les épaules jusqu'aux hanches ; c'est, pour ainsi dire, une cuirasse civile (*ibid.* : 38).

Remarquons qu'il utilise comme énoncé définitoire « on » au sens collectif, le verbe métalinguistique « nommer » et la même métaphore (« cuirasse civile ») que l'*Encyclopédie*. Garsault indique pour les corps à baleine des typologies différentes. Il distingue le *corps fermé* et le *corps ouvert*, le *corps ouvert par les côtés*, pour les femmes enceintes et le corps « pour les Dames qui montent à cheval, soit pour chasser ou autrement » ou encore le *corps de cour ou de grand habit* (*ibid.* : 45). Il met en relief que le corps se doit « de conserver la beauté de la taille des femmes, agréments qu'il joint à tous ceux qu'elles ont en partage » (*ibid.* : 38).

Quant au maître tailleur qui a choisi cette branche il s'appelle *Tailleur de Corps de robe & Corsets* et son art est moins étendue pour le travail que celui du *Tailleur pour hommes*, cependant il a plus d'instruments et son art « exige beaucoup de précaution, d'adresse & de précision » (*ibidem*). C'est pourquoi le tailleur doit observer exactement la structure du corps, « les épaules hautes ou avalées, la rondeur & la tournure du ventre, la poitrine plate ou élevée, &c. afin de tailler en conséquence » (*Ibid* : 14). En fait sa tâche consiste dans l'étude des défauts de la conformation car

son Art est de les pallier par des garnitures, soit de toile, de laine, de coton, &c. pour les plus considérables, on taille au prorata une houette gommée, on l'ouvre en deux, & on la garnit de crin à matelas (*ibidem*).

Au XVIII^e siècle pour les hommes le dessin de la silhouette prévoyait les reins cambrés et c'était surtout le fessier qui était mis en lumière car il était fortement repoussé vers l'arrière. L'habileté du tailleur est de corriger les défauts et pas seulement de suivre la mode. Garsault pense qu'on est aussi bien couvert et préservé de l'air avec un habit simple qu'« avec celui qui sera chamarré d'or & d'argent ; cependant plus ou moins d'ornement n'y sont pas inutiles lorsqu'ils

servent à distinguer les états & conditions » (*ibid.* : 30). Les galons d'or et d'argent, par exemple, sont fondamentaux pour souligner l'appartenance sociale comme l'avait remarqué La Bruyère⁶. Garsault connaît bien l'importance de distinguer les classes sociales et il n'ignore pas qu'une silhouette à la mode est signe d'appartenance à la Cour.

Dans l'*Art du Tailleur*, on trouve une riche terminologie qui étant commune à tous les artisans de ce métier servait, au XVIII^e siècle, de moyen de communication entre eux. Aujourd'hui ce lexique est précieux pour garder mémoire des termes qui désignent aussi bien les outils de cet art que les verbes utilisés pour travailler les étoffes. Une distinction de base est posée entre *bureau* et *établi*, deux termes qui désignaient deux instruments fondamentaux dans le travail du tailleur : « *Le Bureau* : les Tailleurs nomment ainsi la table quelconque sur laquelle ils tracent & taillent leurs étoffes. *L'Établi* est la table sur laquelle ils cousent & travaillent assis à plat, les jambes croisées » (*ibid.* : 11). Parmi les verbes, certains existent encore aujourd'hui dans la même acception comme *traiter*, *monter*, *galonner*, *enjoliver*, *glacer* et d'autres ont disparu comme *embaleiner* ou *anciser*.

Le Manuel de la toilette et de la mode de Conrad Salomon Walther

La lecture de ce manuel donne une image de la vie de la femme en société, un aperçu des rapports entre les sexes, une vision de l'habillement, « une affaire importante de la vie des femmes » (WALTHER, *Neuvième partie*, III : 83) à l'époque des Lumières. L'un des sujets du *Manuel*, la toilette, naît du « désir de conserver la beauté, de l'augmenter, d'en approcher ou de la réparer » et des différentes manières de s'en servir. La femme doit utiliser le rouge, le fard, les mouches, les colliers, les bouquets, les aigrettes, les bagues, les bracelets et les ceintures pour remplacer souvent « ce que la nature n'a pas été la maîtresse d'accorder ou de conserver » (*Quatrième partie*, I : 1).

En effet dans le *Manuel de la toilette et de la mode*, la femme, axe autour duquel tournent la toilette et la mode, est prise en compte suivant les principes que proposent les traités de mode⁷ et les revues de l'époque comme la « Bibliothèque

⁶ « Il y a des endroits où il faut se faire voir : un galon d'or plus large ou plus étroit vous fait entrer ou refuser » (LA BRUYÈRE 1965 : 278).

⁷ Rappelons parmi les traités *La toilette de Flore. Secret de beauté du XVIII^e siècle* de Pierre Joseph Buc'hoz (1771) et *Le manuel des toilettes dédié aux dames* (1777). *La toilette de Flore* nous fait pénétrer dans l'univers de l'hygiène, de la parfumerie et des cosmétiques tels que le XVIII^e siècle pouvait les concevoir.

des femmes » (1759), le « Glaneur du Parnasse » (1759), la « Bibliothèque des dames » (1764). Suellen Diaconoff (2005 : 176) souligne que ces publications révèlent « a considerable subtext of paternalisme and paradox with regard to sex ». Apparemment semblables par leur nature même qui dérive d'un plan divin, les deux sexes sont institués, au contraire, sur le pouvoir de l'homme. C'est pourquoi Walther remarque que le droit de l'homme sur la femme est considéré « aussi naturel, aussi raisonnable & aussi étendu que celui des pères sur leurs enfants » (WALTHER, *Quatrième partie*, I : 80). La force est la caractéristique dominante de l'homme, tandis que la beauté et la grâce sont les vertus féminines les plus appréciées. Le rôle de l'homme est de protéger la femme dont le devoir fondamental est de lui faire compagnie. Les jugements de Walther sur les femmes ont souvent un ton sévère, mais nuancés d'ironie :

C'est, à les bien définir, un mélange de légèreté & de prudence, d'amour des plaisirs & de respect pour la vertu, de bonté & de vengeance, d'ambition & de générosité ; en un mot, les femmes de notre siècle sont de véritables caméléons (*Sixième partie*, II : 58).

Pour elles, la seule manière de se racheter consiste en une sorte d'héroïsme domestique :

Vous êtes Mères et Maîtresses de famille ou destinées à l'être : c'est-là votre Empire, [...] c'est chez vous que vous devez fixer le bonheur que tant de femmes vont chercher vainement loin de chez elles (*Septième partie*, III : 91).

L'Essai d'un petit dictionnaire des Modes

On le trouve dans la *Première partie* du premier volume du *Manuel de la toilette et de la mode*, il compte vingt-neuf pages où sont répertoriées en ordre alphabétique cent trente-deux entrées⁸. Comme l'annonce le titre il s'agit d'un essai, une tentative de dictionnaire où la description des modes, des manières de vivre en société se mêle souvent à l'observation de la mode vestimentaire des « gens à la mode », des « gens du bel air ».

Le sujet des articles est surtout la femme dont l'occupation principale est la toilette considérée comme « le chef d'œuvre de l'esprit » (art. « Toilette »). Pour Walther, les femmes se partagent en femmes « du bel air » qui s'opposent au

⁸ La Huitième partie (1777) du *Manuel* contient une *Suite du Dictionnaire des Modes*. Les soixante-huit entrées qui le compose ne traitent pas de l'art de s'habiller car il s'agit surtout de réflexions morales ou aphoristiques.

« vulgaire ». Ce type de femme peut être « distinguée », « délicieuse », « élégante », « qualifiée », « jolie » autant de qualités relevant de l'ordre du charme et de la beauté. Des jugements négatifs la qualifient cependant l'associant à « une petite maîtresse »⁹ (21), « une tête éventée »¹⁰ (*Ibidem*), « une femme à vapeurs »¹¹ (34).

Ce *Dictionnaire* présente l'architecture formelle d'un ouvrage lexicographique car les entrées de la macrostructure, typographiées en italique, sont rangées par ordre alphabétique et disposées sur une seule colonne. La macrostructure comprend des noms de personne (*Céladon, Pagnon, Fontange*), des mots à la mode (*Affreux, Délicieux, Divin*), des mots liés à l'art de s'habiller qui sont tirés du monde animal (*Chenille, Gorge de pigeon, Hermine, Mouche, Vache*) ou du monde végétal (*Framboise, Lilas, Olive, Rose*), des participes passés (*Guilloché, Liseré, Rayé*). Walther fait recours aussi à des termes de spécialité du monde de l'art (*Mosaïque, Pastel*), du langage des tailleurs (*Doublure, Musquer*).

Toute entrée, sans marque de grammaire, est suivie de la définition. Pour celle-ci Walther se sert, souvent, lui aussi, de définisseurs génériques et choisit des éléments qui éclairent le mot défini : *sorte, espèce, ouvrage, mélange, sorte, instrument, morceau...* :

Broderie. Espèce de peinture, qui se fait avec l'aiguille, comme l'autre avec le pinceau (21).

Filigramme ou Filigranne. Ouvrage d'orfèvrerie travaillé à jour [...] (27).

Perle. Sorte de pierre précieuse qu'on pêche aux Indes dans certaines saisons [...] (36).

Les adjectifs utilisés servent à mieux placer les définisseurs qu'ils peuvent précéder ou suivre :

Fuseau. Instrument propre à filer [...] (27).

Mosaïque. Ouvrage marqueté fait de pièces rapportées [...] (31).

Pincette. Petit instrument qui sert à arracher la barbe [...] (37).

⁹ *Cautère*. [...] Que de petites maîtresses qui en ont au moins un, à dessein de conserver un teint toujours frais.

¹⁰ *Chapeau*. [...] Rien n'annonce une tête éventée comme un petit chapeau.

¹¹ *Odeur*. Parfum dont on s'imbibe depuis la tête jusqu'aux pieds & dont on s'imbiberait encore davantage si nos femmes à vapeurs n'en redoutaient l'exhalaison.

Les définitions de la microstructure sont souvent éclairées d'explications qui rentrent dans la catégories des informations encyclopédiques :

Dormeuse. Voiture en forme de gondole, imaginée dans ce dernier tems, dans laquelle on court la poste entre deux draps, & qui aurait dû être inventée par tout autre que par des militaires. Il y avait autrefois une espèce de coiffure nommée dormeuse, mais qu'on ne connaît plus (25).

Lorgnette. [...] Il y a jusqu'à des éventails de Dames qui ont une petite ouverture garnie d'un verre par le moyen duquel elles peuvent voir sans être vues, & qui se nomme aussi lorgnette (30).

Pelote. Petit meuble de toilette destiné à mettre des épingles, & qu'on appelle grimace en plusieurs endroits ; les Religieuses excellent dans l'art de faire ces sortes de pelotes dont les plus belles sont de quatre velours différents, avec des galons et des dentelles d'or (36).

Satin. Etoffe de soie dont le lustre est magnifique, & que les Français portent en hiver, & les Italiens en été (43).

Les « modes » de la société du XVIII^e siècle sont l'occasion pour l'auteur du *Petit Dictionnaire* d'exposer des maximes ou de faire des réflexions morales, souvent sur un ton ironique :

Épée. L'épée ne donne pas du courage, mais elle laisse soupçonner qu'on peut en avoir (26).

Passer. Le souvenir du tems passé a quelque chose de cruel pour un femme qui a eu des charmes et des adorateurs, & qui n'a plus que des rides & des années (36).

Toilette. Le chef d'œuvre de l'esprit, et que les petits-maîtres ont dans un ordre aussi recherché, que les femmes les plus élégantes (45).

La succession des articles dessine, dans les lignes essentielles, les journées « des gens du bel air » et surtout des femmes élégantes. C'est un monde où les femmes s'occupent à remplir une

Chiffonnière. Coffret de carton où les Dames mettent pêle-mêle toutes sortes de petit rien à leur usage comme du fil, de la soie, des effilés, des rubans, des galons : & soit éducation, soit futilité les femmes aiment naturellement les chiffons (22).

ou s'appliquent à l'utilisation de toutes les poudres, les essences, les fards, les mouches pour rendre leur personne agréable et jolie et annoncer leur présence par un

Cliquetis. Petit bruit que font les Breloques lorsqu'elles se remuent. On ne peut mieux s'annoncer dans une compagnie frivole que par ce joli frémissement (*ibidem*).

En outre une femme à la mode sera suivie souvent de l'ombre d'un faire-valoir car « les jolies femmes ne manquent presque jamais de s'associer à quelques personnes laides, afin qu'elles leur servent d'ombre » (34). Un homme élégant, de son côté, donnera du rythme à son temps en voltigeant « de repas en repas, de spectacle en spectacle, de promenade en promenade, de beautés en beautés » (48).

Mais l'occupation la plus importante sera sans doute le

Jeu. La grande occupation des sociétés, le grand lieu de la vie civile, le grand mérite des personnes à la mode. Le jeu tient lieu de naissance, de rang, & d'esprit ; pourvu qu'on joue, & qu'on sache perdre souvent & galamment, on est en bonne compagnie, & très-sur d'avoir des approbateurs (29).

Conclusion

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'*Art du Tailleur* de François Garsault et l'*Essai d'un petit dictionnaire des Modes* de Conrad Salomon Walther, ouvrages très différents tant par l'envergure que par le public auquel ils sont destinés, nous ont donné l'occasion d'examiner d'une manière sélective et succincte, la mode vestimentaire et, plus en détail, l'art de s'habiller au XVIII^e siècle : ces ouvrages ont tous tendance à voir dans la parure l'une des bases de la société du temps. Cependant l'*Encyclopédie* à la suite des théories de Rousseau, de Buffon et de Winslow montre de nouvelles préoccupations liées à la morale et à la santé que l'application de la mode ne doit pas négliger, témoignant par là du respect de la nature et de la structure physique et morale de l'homme. L'*Encyclopédie* recueille également un grand nombre de termes de spécialité du vaste monde de la mode et reste le répertoire le plus riche d'un certain aspect frivole et éphémère de l'époque des Lumières.

L'*Art du Tailleur* de Garsault est un ouvrage de référence pour les artisans du secteur et complète, sur le plan terminologique et technique, une vision d'ensemble de l'art de s'habiller qui a d'autres chapitres importants dans *L'art du cordonnier* (1767), *L'art du perruquier* (1767), *L'art de la lingerie* (1771).

L'*Essai du petit dictionnaire des Modes* de Conrad Salomon Walther délimite, dans l'espace lexicographique, une sélection de termes, restreinte, mais suffisamment indicative pour esquisser le monde élégant des « gens du bel air ». C'est un aperçu de la mode vestimentaire et des « modes » de vie de l'époque où l'auteur alterne un certain regard ironique avec des réflexions morales qui ont la saveur du subtil regret des jours révolus.

Au XVIII^e siècle où triomphe la Raison, nouvelle déesse sur les autels de la Révolution, la déraison avance d'une façon souterraine et s'affirme dans quelques domaines comme la mode et l'art de s'habiller où, parfois, il nous a semblé de saisir « l'éclat captivant d'un secret qui se montre et ne se livre pas » (MALLARMÉ 2003 : 539).

Références bibliographiques

- BOUVEROT, D., 1985, « Le vocabulaire de la mode », *Histoire de la langue française, 1880-1914*, sous la direction de Gérard Antoine et Robert Martin, Paris, Edition du CNRS, p. 193-206.
- BRUNOT, F., 1966, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, T. VI/2, *Le XVIII^e siècle*, Paris, Colin.
- DELON, M., 2013, « L'ancien régime du corps », *La mécanique des dessous, Une histoire indiscrete de la silhouette*, sous la direction de Denis Bruna, Paris, Les Arts Décoratifs, p. 89-93.
- DIACONOFF, S., 2005, *Through the reading glass, Women, Books, and Sex in the French Enlightenment*, Albany, State University of New York Press.
- DIDEROT, D., d'ALEMBERT LE ROND J., 1751-1772, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, 35 vol., Paris, Panckoucke.
- DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX, 1742, Paris, La Compagnie des Libraires associés.
- GARSAULT, F.-A. de, 1767, *L'art du cordonnier*, s.l.
- GARSAULT, F.-A. de, 1767, *L'art du perruquier*, [Paris ?].
- GARSAULT, F.-A. de, 1769, *Art du Tailleur, contenant le Tailleur d'habits d'hommes ; les Culottes de peau; le Tailleur de Corps de Femmes & Enfants : la Couturière ; & la Marchande de Modes*, Paris, Delatour.
- GARSAULT, F.-A. de, 1771, *L'art de la lingerie*, Paris, Delatour.
- GREIMAS, A. J., 2000 [1948], *La mode en 1830*, préface de Michel Arrivé, Paris, puf.
- LA BRUYÈRE, J. de, 1965 [1688], *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Garnier-Flammarion.
- LECA-TSIOMIS, M., 2003, « L'article FICHU et ses usages », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 35, p. 95-103.
- MALLARMÉ S., 2003, *La Dernière Mode, Œuvres complètes*, éd. présentée, et annotée par Bertrand Marchal, T. II, Paris, Gallimard.
- MERCIER, L.-S., 1782, *Tableau de Paris*, Nouvelle édition corrigée et augmentée, T. II, Amsterdam, s. é.
- MOHENG A.- C., 2013, « Corps à baleine et paniers. La mécanique du maintien au XVIII^e siècle », *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*, sous la direction de Denis Bruna, Paris, Les Arts Décoratifs, p. 109-127.
- ROCHE, D., 1989, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard.

- ROCHE, D., (éd.), 2001, *Almanach parisien : en faveur des étrangers et des personnes curieuses*, 1776, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ROUSSEAU, J.-J., 1964, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier Frères.
- WALTHER, C. S., 1771-1780, *Manuel de la toilette et de la mode*, 11 parties en 3 vol., Dresde, s. é.
- WINSLOW, J. B., 1744, « Sur les mauvais effets de l'usage des corps à baleine », *Histoire de l'Académie royale des sciences, année 1741*, Paris, L'Imprimerie Royale.

Maria Teresa Zanola
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan
mariateresa.zanola@unicatt.it

Les mots de l'artificiel au XVIII^e siècle, entre évocation et nomination

La technique représentait un monde de savoirs et de savoir-faire au XVIII^e siècle, dans le sens du grec *tekhnê*. De 'métier/art', 'technique' prend au cours de ce siècle le sens de « ce qui appartient à un domaine spécialisé de la connaissance ou de l'activité », s'ouvrant à considérer technique « toute chose inscrite dans un champ du savoir, que cette chose soit pratique ou théorique » (ZAFIO 1996 : 203). Étant au rang des préoccupations nobles et assimilée à l'art, la technique se rapproche aussi de la science et y acquiert droit de cité.

Technique en tant qu'adjectif est enregistré dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1762, dans le sens d' 'artificiel' : « Il se dit principalement des mots affectés aux arts ». L'artificiel est à l'origine le produit de ce qui est fait par l'habileté humaine et est considérée positivement, étant un artefact et donc un ouvrage de l'art, de la créativité et de l'artifice de l'homme. C'est cette direction sémantique que nous allons parcourir dans un voyage linguistique et culturel à la fois, où l'artificiel – la machine, par exemple – a joué le rôle de créateur et d'innovateur dans plusieurs secteurs de la production technique du XVIII^e siècle.

Aristote distinguait quatre causes à l'œuvre dans un processus de production : la cause matérielle, la cause formelle, la cause efficiente et la cause finale. Dans la construction d'un objet par un artisan, la cause efficiente est la personne de l'artisan avec ses outils, la cause matérielle est le matériel dont l'objet est fait, la cause formelle est le plan préalable à l'exécution, et la cause finale est ce en vue de quoi l'artisan déploie son activité, la raison de cette activité déployée par l'artisan. Lorsque la cause efficiente est une machine, les conséquences sont évidentes : dans sa *Critique de la faculté de juger* (1993 [1790]), Kant soulignait que, dans une montre, une partie est l'instrument du mouvement des autres, mais un rouage n'est pas la cause efficiente d'un autre rouage ; le rouage ne vit pas comme un être organisé et qui s'organise lui-même, capable d'auto-génération et d'autorégulation. Alors que le vivant se construit lui-même à partir d'un déterminisme venant de l'intérieur, la machine – et par conséquent l'objet créé artificiellement – est construite de l'extérieur : c'est l'intention de l'homme qui crée la production artificielle. Même si l'artificiel atteint dans son résultat une

parfaite identité avec une production naturelle, il existe une différence radicale dans la façon d'obtenir le même effet : dans le processus naturel tout est intérieurement lié, dans l'artificiel l'artisan est l'acteur du processus qui se développe à l'extérieur du produit réalisé.

Le dialogue entre naturel et artificiel débouchera dans l'incompréhension des deux réalités, sans possibilité. Lorsque l'idée de 'fait par l'homme', de ce qui est fait par sa technique et par son industrie n'est plus considérée positivement, l'artificiel s'en ira vers l'antinaturel : il n'est plus justifié ni par la raison ni par la nature, il n'est que factice, feint, imité, inventé, postiche, simulé, truqué.

Le naturel et l'artificiel cohabitent harmonieusement encore au XVIII^e siècle. L'artificiel contrefait la nature au moyen de l'art et le sens d'*artificialis* renvoie au fruit de ce qui est fait avec art et selon l'art : ce qui est dû à la technique de l'homme peut-il être moins beau et moins intéressant que ce qui a été créé et développé naturellement ?

La lecture des définitions lexicographiques des articles concernant 'artificiel' met en évidence l'application limitée que l'adjectif avait à l'époque par rapport à ce qu'il est devenu au siècle suivant. L'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie* présente la définition déjà citée, 'qui se fait par art' et les exemples ci-dessous :

ARTIFICIEL, ELLE. adj. Qui se fait par art. Il est opposé à Naturel. *Fontaine artificielle. Des fleurs artificielles. Des yeux artificiels. Des dents artificielles.* On dit d'Une beauté où l'art & le soin ont plus de part que la nature, que *C'est une beauté artificielle.*

On appelle *Jour artificiel*, L'espace de temps qui est depuis le lever du Soleil jusqu'au coucher, à la différence du jour naturel qui est de vingt-quatre heures. Et on appelle *Mémoire artificielle*, Une méthode pour retenir plus aisément certaines choses dont on veut se souvenir.

L'article reste le même dans la cinquième édition de 1798, sauf pour l'invention du *froid artificiel* (« *Les Physiciens font un froid artificiel* »). Le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud (1787-88) ne fait que regrouper les applications déjà recensées, ajoutant l'emploi relationnel repris par Trévoux, lorsque 'artificiel' est dit de personnes :

ARTIFICIEL, ELLE, adj. (...) Qui se fait par art. Il est opposé à *naturel* : Aimant *artificiel*, sphère *artificielle*, fleurs *artificielles*, beauté *artificielle*. — *Jour artificiel* est l'espace du temps qui est depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher, à la différence du *jour naturel*, qui est de vingt-quatre heures. Il semble que ce devrait être tout le contraire : mais l'usage est de les nommer ainsi. — *Mémoire artificielle*. Méthode pour retenir certaines choses, dont on veut se souvenir. — *Trévoux* le dit des personnes : Hommes *artificiels*, toujours guindés, toujours concertés : qui doivent plus à l'art qu'à la nature. Voy. ARTIFICIEUSEMENT.

Les mécanismes de ces processus extérieurs créent un charme spécial au moment où les manifestations de l'artificiel deviennent l'objet de la narration encyclopédique du XVIII^e siècle : nous nous proposons de reconstituer le contexte de ces découvertes et de recréer l'atmosphère qui se produisait suite à ces innovations, pour analyser les relations entre les objets, leur dénomination et le pouvoir d'évocation suscité par les objets mêmes.

L'artificiel et les machines au XVIII^e siècle

Jusqu'au XVIII^e siècle, l'adjectif *artificiel* est donc apparenté à *technique*. Ce lien avec les arts est le sens premier déclaré dans l'entrée *Technique* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert – « quelque chose qui a rapport à l'art » – et renvoie à l'entrée *Art* (cf. ZANOLA 2014 : 81-82) :

C'est dans ce sens-là que l'on dit : des mots *techniques*, vers *techniques*, &c. & que le docteur Harris a intitulé son dictionnaire des arts & des sciences, *Lexicon technique*. Cette épithète s'applique ordinairement à une sorte de vers qui renferment les règles ou les préceptes de quelque art ou science, & que l'on compose dans la vue de soulager la mémoire. Voyez MÉMOIRE.

On se sert de vers *techniques* pour la chronologie, &c. tels sont, par exemple, les vers qui expriment l'ordre & les mesures des calendes, nones, ides, &c. Voyez CALENDES. Ceux qui expriment les saisons, Voyez AOUST. Ceux qui expriment l'ordre des signes. Voyez SIGNE. (...)

Les mots *techniques* sont ce que nous appelons autrement *termes de l'art*.

Les *Descriptions des arts et métiers* de l'Académie des Sciences (1771-1783) et l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1772) consacrent l'importance de la langue des métiers : si les *Descriptions* réunissent une série d'analyses critiques et ponctuelles sur l'état des techniques et l'univers des arts et métiers du temps, l'*Encyclopédie* propose un réseau thématique descriptible en vue d'une unification sémantique. Chaque article est accompagné de la branche de savoir dont il relève, pour obvier à l'arbitraire de l'ordre alphabétique et pour permettre la diffusion des connaissances par un système de renvois entre articles. Lisons l'article *Machine* de d'Alembert : en hydraulique et en architecture, l'outil aide l'homme tout en étant le résultat d'une action de l'homme :

MACHINE, s. f. (*Hydraul.*) Dans un sens général ce qui sert à augmenter et à régler les forces mouvantes, ou quelque instrument destiné à produire des mouvemens de façon à épargner ou du temps dans l'exécution de cet effet, ou de la force dans la cause.

Ce mot vient du grec μηχανή, *machine*, *invention*, *art*. Ainsi une *machine* consiste encore plutôt dans l'art & dans l'invention que dans la force & dans la solidité des matériaux. (...)

Machine, en *Architecture*, est un assemblage de pièces de bois disposées, de manière

qu'avec le secours de poulies, mouffles & cordages, un petit nombre d'hommes peuvent enlever de gros fardeaux, & le poser en place, comme sont le vindas, l'engin, la grue, le gruaau, le treuil, &c. qui se montent & démontent selon le besoin qu'on en a.

La machine aide l'homme dans son travail. La 'machine pour la tire' sert pour le tissage des étoffes de soie ; elle mérite la description ponctuelle de son fonctionnement et renvoie à la planche qui permet de comprendre davantage toutes les qualités de cette machine. Lisons cet article :

MACHINE POUR LA TIRE

Machine pour la tire, *instrument du métier d'étoffe de soie*. Ce qu'on appelle *machine* pour servir au métier des étoffes de soie est d'une si grande utilité, qu'avant qu'elle eut été inventée par le sieur Garon de Lyon, il falloit le plus souvent deux filles à chaque métier d'étoffes riches pour tirer ; depuis qu'elle est en usage, il n'en faut qu'une, ce qui n'est pas une petite économie, outre qu'au moyen de cette *machine* l'étoffe se fait infiniment plus nette.

Le corps de cette *machine* est simple ; c'est aussi sa simplicité qui en fait la beauté : c'est un bois de trois pouces en quarré qui descend de l'estave du métier au côté droit de la tireuse, qui va & vient librement. De ce bois quarré, il se présente à côté du temple deux fourches rondes, & une troisième qui est aussi ronde qui tient les deux autres ; elle monte directement à côté du premier bois dont il est ci – dessus parlé. La fille pour se servir de cette *machine*, tire à elle son lacs, passe la main derrière, & entrelace ses cordes de temple entre les deux fourches qui sont à côté, & après les avoir enfilées, elle prend la fourche qui monte en haut, & à mesure qu'elle la descend en la tirant, elle fait faire en même tems un jeu aux deux fourches qui embrassent les cordes. Par ce mouvement elle tire net, & facilite l'ouvrier à passer sa navette sans endommager l'étoffe. Après que le coup est passé, elle laisse partir sa *machine* qui s'en retourne d'elle même sans poids ni contrepoids pour la renvoyer ; la main seule de la tireuse suffit. Voyez cette *machine* dans nos *Planches de Soierie*.

Les machines acquièrent leur droit de cité dans la vie quotidienne aussi bien que dans l'imaginaire du siècle des Lumières, grâce à leur rôle d'aide à l'homme dans ses créations, d'appui indispensable dans les expérimentations et dans les découvertes.

Celui qui œuvre à l'aide des machines est avant tout un artisan. Georges Friedmann a décrit l'admiration portée à la machine qui valorise le travail de l'homme et exalte son intelligence (1953 : 57), dans une conception toute artisanale où la machine est le prolongement de la main de l'artisan :

À cette admiration, à la fois intellectuelle et utilitaire pour les progrès de la technique, se rattache la conception que les Encyclopédistes se font de la machine. Au cours de la phase économique et technique où ils écrivent, en pleine ascension de la bourgeoisie qui va dominer les révolutions industrielles et l'essor capitaliste du XIX^e siècle, les Encyclopédistes ne conçoivent pas que la machine puisse échapper à son créateur, le

broyer, l'asservir. Le mythe de l'apprenti sorcier qui, depuis, a tant de fois servi dans la littérature des philosophes, des économistes aussi bien que des essayistes, pour illustrer l'angoisse du créateur devant ses créations déchaînées, n'eût, en eux, éveillé aucun écho. Car la machine est essentiellement pour eux un outil plus perfectionné, toujours dépendant de celui qui la dirige, et soulageant sa peine.

La machine à forer, écrit d'Alembert dans le tome IX (p. 798), « soulage l'ouvrier lorsque les pièces qu'il a à percer ne peuvent l'être à la poitrine ». Ainsi « l'ouvrier a toute sa force et réussit en très peu de temps à, forer une pièce dont il ne viendrait peut-être jamais à bout ». Conception encore artisanale de la machine, puisque celle-ci apparaît comme le prolongement de l'outil tenu par la main de l'artisan.

Georges Friedmann (1953 : 56) met en évidence les caractères de ce vocabulaire au moment de la transition entre systèmes d'organisation du travail :

Le système corporatif des métiers unitaires cohabite avec la grande industrie naissante, où l'artiste, si proche de ses matériaux, est le plus souvent aussi un artisan, où la distinction moderne entre l'ouvrier qualifié et le manoeuvre, vouée à des tâches répétées et parcellaires, *ne peut* encore pénétrer le langage et la sensibilité des hommes qui pensent ces problèmes.

Depuis l'aube de l'humanité, les créatures artificielles ont peuplé l'imaginaire et la science : des peintures rupestres aux statues animées antiques, des jacquemarts aux automates, des robots aux héros virtuels des jeux vidéo, des virus informatiques aux intelligences artificielles

remarque Jean Claude Heudin (2010 : 81). Des termes qui sont aujourd'hui presque contradictoires étaient alors des synonymes.

Automates et androïdes dans l'Encyclopédie

Parmi les exploits de la technique du temps il y a l'automate, l'engin « qui se meut de lui-même, ou machine qui porte en elle le principe de son mouvement », explique l'article de l'*Encyclopédie*. Les ressorts des horloges, des montres sont rapprochés pour leur mécanique du rang des automates : l'exemple le plus frappant est celui des automates ou androïdes de Jacques de Vaucanson. Le premier fut le joueur de flûte traversière reproduisant l'allure du faune en marbre jouant de la flûte du sculpteur Antoine Coysevox. Un prospectus de présentation de l'exposition le décrivait ainsi :

Il s'agit d'un homme de grandeur naturelle habillé en sauvage qui joue onze airs sur la flûte traversière par les mêmes mouvements des lèvres et des doigts et le souffle de sa bouche comme l'homme vivant.

L'exposition remporte un immense succès et le tout Paris veut voir ce chef-

d'œuvre (HEUDIN 2010 : 83). Vaucanson rédige un mémoire (1738) pour le présenter à l'Académie Royale des Sciences.

Si à l'article *Automate* d'Alembert donne l'illustration des *anatomies mouvantes* de Vaucanson, c'est sous l'article *Androïde* qu'il transcrit presque complètement le mémoire de Vaucanson pour donner la description minutieuse du flûteur.

AUTOMATE (...) Quelques auteurs mettent au rang des automates les instrumens de mécanique, mis en mouvement par des ressorts, des poids internes, &c. comme les horloges, les montres, &c. (...).

Le flûteur automate de M. de Vaucanson, membre de l'académie royale des Sciences, le canard, & quelques autres machines du même auteur, sont au nombre des plus célèbres ouvrages qu'on ait vus en ce genre depuis fort long-tems. Voyez à l'article ANDROÏDE ce que c'est que le flûteur.

L'auteur, encouragé par le succès, exposa en 1741 d'autres automates, qui ne furent pas moins bien reçus. C'étoit:

1°. Un canard, dans lequel il représente le mécanisme des viscères destinés aux fonctions du boire, du manger, & de la digestion ; le jeu de toutes les parties nécessaires à ces actions, y est exactement imité. (...)

Le second automate est le joueur de tambourin, planté tout droit sur son pié d'estal, habillé en berger danseur, qui joue une vingtaine d'airs, menuets, rigodons ou contredanses. (...)

L'auteur a été lui-même étonné de voir cet instrument avoir besoin d'une combinaison si variée, & il a été plus d'une fois prêt à désespérer de la réussite : mais le courage & la patience l'ont enfin emporté.

ANDROÏDE, s. m. (*Méchan.*) automate ayant figure humaine & qui, par le moyen de certains ressorts, &c. bien disposés, agit & fait d'autres fonctions extérieurement semblables à celles de l'homme. Voyez AUTOMATE. Ce mot est composé du Grec ἀνὴρ, génitif ἀνδρός, homme, & de εἶδος, forme.

Albert le Grand avoit, dit-on, fait un androïde. Nous en avons vu un à Paris en 1738, dans le Flûteur automate de M. Vaucanson, aujourd'hui de l'académie royale des Sciences.

L'Auteur publia cette année 1738, un Mémoire approuvé avec éloge par la même Académie : il y fait la description de son *Flûteur*, que tout Paris a été voir en foule. Nous insérerons ici la plus grande partie de ce Mémoire, qui nous a paru digne d'être conservé. (...)

L'esprit scientifique pouvait s'incarner dans ces modèles vivants manifestant le progrès des sciences naturelles et la maîtrise de la technologie des horloges mécaniques qui forment les bases pour la conception des automates (cf. GAILLARD 2005). Vaucanson, qui est un horloger-mécanicien ayant suivi des études de médecine, élabore des androïdes qui copient la nature. D'Alembert s'enflamme pour ces réalisations et, après les longues pages de description de flûteur, il exprime son exaltation face à ces inventions de génie :

Combien de finesses dans tout ce détail ! Que de délicatesse dans toutes les parties de ce mécanisme ! Si cet article, au lieu d'être l'exposition d'une machine exécutée, étoit le projet d'une machine à faire, combien de gens ne le traiteroient-ils pas de chimère ? Quant à moi, il me semble qu'il faut avoir bien de la pénétration & un grand fonds de mécanique pour concevoir la possibilité du mouvement des lèvres de l'automate, de la ponctuation du cylindre, & d'une infinité d'autres particularités de cette description. Si quelqu'un nous propose donc jamais une machine moins compliquée, telle que seroit celle d'un harmonomètre, ou d'un cylindre divisé par des lignes droites & des cercles dont les intervalles marqueroient les mesures, & percé sur ces intervalles de petits trous dans lesquels on pourroit insérer des pointes mobiles, qui s'appliquant à discrétion sur telles touches d'un clavier que l'on voudroit, exécuteroit telle pièce de Musique qu'on désireroit à une ou plusieurs parties ; alors gardons-nous bien d'accuser cette machine d'être impossible, & celui qui la propose d'ignorer la Musique ; nous risquerions de nous tromper lourdement sur l'un & l'autre cas.

À partir de l'article correspondant de l'*Encyclopédie* résumé de plus ou moins loin, le *Dictionnaire de l'Industrie* de Henri-Gabriel Duchesne (1776) fait le point des connaissances et apporte le dernier mot de la technique. L'ambition de ce *Dictionnaire* étoit de fournir des indications immédiates à l'homme dans sa profession ou à la maîtresse de maison, voire des conseils d'urgence pour les incidents et les accidents de la vie quotidienne. Il rappelle à son public les pratiques concrètes, ce qui apporte les enrichissements les plus divers aux progrès constants des techniques. *Androïde* est un article aussi du *Dictionnaire de l'Industrie*, qui donne les informations concernant les automates de Vaucanson de manière très condensée (DUCHESNE : I, 49).

ANDROÏDE. On donne ce nom à certaines figures d'hommes qu'on fait parler et marcher par divers ressorts. On les désigne aussi sous le nom d'automate. L'ingénieur Vaucanson en a composé plusieurs qu'on a vus avec le plus grand plaisir et le plus grand étonnement. On se souvient encore avec admiration de son fl plus qui exécutoit différents airs avec la justesse et la précision d'un habile Musicien ; de son Berger, qui jouoit du tambourin, & il faisoit entendre sur son flageolet différents airs avec beaucoup de netteté ; et enfin de son Canard, qui imitoit parfaitement tous les mouvements d'un animal vivant, croassoit, barbottoit dans l'eau, buvait, prenoit du grain, l'avalait, le digéroit par dissolution et non par trituration, et le rendait par les voies ordinaires. Ce sont-là des chefs-d'œuvre de la Mécanique, mais il faut des poulies, des leviers, des ressorts, et par-dessus tout, le calcul et la combinaison.

L'essor de l'artificiel

Rares sont les occurrences d'*artificiel* dans le *Dictionnaire* de Duchesne. On parle de l'*aimant artificiel* et de la méthode pour le faire (DUCHESNE 1776 : I, 29) :

L'aimant artificiel consiste à choisir des lames de fleuret bien trempées, polies..., à les aimanter séparément sur une pierre d'aimant naturel, bien armée, ou sur un aimant artificiel... Ce faisceau de lames d'acier est l'aimant artificiel.

On cite le *vent artificiel* en tant que souffle provoqué volontairement (I, 126), le *froid artificiel* (un essai de faire geler l'eau d'un puits, I, 578) ; on fournit la description de la construction d'un *œil artificiel* (III, 36) et de la *prairie artificielle*, qui est toutefois de la vraie... (DUCHESNE 1776 : III, 401) :

La pimprenelle à larges feuilles est propre à donner d'excellentes prairies artificielles, qui ont un avantage très grand, celui de croître très bien dans une terre légère, sablonneuse, pierreuse, calcaire.

Le *tonnerre artificiel* sert au cours des pièces de théâtre pour donner la simulation du vrai (*ibid.* : III, 660) : « C'est par des moyens mécaniques qu'on imite sur nos théâtres le bruit du tonnerre ».

L'artificiel associée à la contrefaçon est plutôt dénommée en tant que *faux*. Duchesne en parlant de l'aigue marine rappelle qu'il est facile de la contrefaire et il en donne la recette :

AIGUE MARINE, (fausse). L'aigue marine est une pierre précieuse, de couleur verte, mêlée d'un peu de bleu (...). L'aigue marine est plus facile à contrefaire avec le verte de plomb, qu'avec le crystal, ou tout autre espèce de verre. (...) La couleur d'aigue marine est une des principales qui entrent dans la teinture du verre. Si on veut l'avoir d'une grande beauté, il faudra se servir du bollito ou *crystal artificiel* (c'est nous qui soulignons) ; car si l'on employoit le verre commun, la couleur n'en seroit point si belle. On peut faire usage du crystallin ou verre blanc, mais c'est le bollito ou crystal artificiel qui donne la plus belle couleur.

Trente ans plus tard, en 1806, le *Dictionnaire des sciences et des arts, contenant l'étymologie, la définition et les diverses acceptions des termes techniques usités* de Lunier présente une liste plus longue et variée des applications à l'artificiel : nous allons lire les entrées consacrées au fleuriste artificiel, aux fontaines artificielles, au marbre factice et à la musique artificielle, même si cette dernière n'est citée que pour mettre en valeur la musique naturelle.

Fleuriste artificiel ; c'est celui qui représente la nature dans toutes ses perfections par le moyen des fleurs, des feuilles et des plantes artificielles. Cet art, très-ancien à la Chine et en Italie, n'est pas encore très-avancé en France.

On ignore de quelle manière les Chinois composent leurs fleurs artificielles.

Nos dames s'en servoient autrefois pour orner leur toilette ; mais comme elles exigeoient beaucoup de précautions, qui devenoient souvent inutiles, elles n'en font presque plus d'usage.

Les fleurs d'Italie se soutiennent mieux que celles de la Chine, aussi en fait-on une grande consommation.

Ces fleurs, qui sont fabriquées de coques de vers à soie, de plumes, et d'une toile teinte, gommée et très-forte, sont supérieures à celles qu'on fait ailleurs, parce qu'elles sont plus solides, et que par la tournure et la couleur qu'on leur donne, elles représentent mieux des fleurs naturelles.

Fontaines artificielles ; on appelle ainsi des machines par le moyen desquelles l'eau est versée ou lancée. De ces machines.

Marbre factice ; l'art est parvenu à faire un marbre factice, qui imite assez bien le naturel, et qui porte le nom de stuc (V. ce mot). Pour faire ce marbre artificiel, on se sert de plâtre très commun que l'on gâche avec de l'eau chargée d'une quantité suffisante de celle d'Angleterre.

Musique naturelle ; c'est celle que forme la voix humaine par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec des instruments.

L'artificiel n'est plus relié à l'artefact de l'artisan, au XIX^e siècle il devient une affaire de production à plus vaste échelle.

La 'lumière artificielle' date de 1765 (REY 2012 : I, 206). Il faudrait suivre l'histoire de l'éclairage artificiel : en 1784, le physicien et savant genevois Aimé Argand invente une lampe révolutionnaire à double flux d'air avec un réservoir d'huile. La lampe est composée de deux tubes emboîtés qui l'alimentent en air. Son pouvoir éclairant équivalait à six bougies. La mèche étant circulaire assurait une très bonne combustion de l'huile, améliorant ainsi le rendement et la luminosité.

L'artificiel se répand aussi au textile : Hilaire Bernigaud, comte de Chardonnet, fut un chimiste et industriel français (1839-1924) qui crée en 1884 le premier textile artificiel, une fibre de cellulose nitrée imitant la soie qui est appelée « soie Chardonnet ». À Besançon il installe la première usine pour la production des fils artificiels qui concurrence la soie naturelle. Cette fibre textile synthétique appelée *viscose* est brevetée en 1883, même s'il existait déjà le brevet de Georges Audemars qui avait inventé en 1855 une variante dite *rayon*. Alain Rey (2012 : I, 206) rappelle cet emploi : « Dans une spécialisation terminologique, *textile artificiel*, qui suppose des opérations sur des fibres naturelles, s'oppose à *synthétique* ».

Conclusion

Bernard Lamy dans son ouvrage *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675 : III/10, 196) décrit la distinction entre discours naturel et discours artificiel, considérant l'artificiel le fruit de l'artifice humain :

Il faut distinguer le discours en deux espèces, en discours naturel, et en discours artificiel. (...) L'artificiel est celui que l'on emploie pour plaire, et dans lequel s'éloignant de l'usage ordinaire et naturel, on se sert de tout l'artifice possible pour charmer ceux qui l'entendront prononcer.

Dans le domaine des sons, la distinction entre sons naturels et sons artificiels est envisagée par Bernard Lamy (*ibid.* : 192) en fonction de leur origine : les sons naturels sont les sons produits par les animaux et les humains, les sons artificiels sont les sons instrumentaux. Aucune connotation négative n'accompagne le son artificiel.

Cette coupure entre artificiel/fruit de l'artifice et artificiel/faux s'est produite au XIX^e siècle, et marque profondément notre perception de l'artificiel, et par l'artificiel, de tout ce qui est technique. L'« homme moderne », tel que le décrit Édouard Rod, en 1885, dans *La Course à la Mort* (ANTOINE, MARTIN 1985 : 473) est désormais affecté et infecté d'artificiel:

L'artiste ou l'écrivain est un être nerveux, corrompu, le plus souvent ravagé par la névrose ou par l'anémie. Rarement à l'abri des misères de l'existence, il en subit plus douloureusement que d'autres les traces et les dégoûts. (...) La haine que lui inspirent les goûts du public illettré le conduit à s'isoler de plus en plus, et son idéal s'en ressent : fiévreusement, il se jette sur les anomalies de l'existence... Il recherche la sensation à travers des excitations factices, dans des états artificiels qu'il a lui-même inventés.

Un portrait qui fait penser à Lautréamont, à Corbière, à Verlaine, à Villiers de l'Isle-Adam, et à combien d'autres auteurs de la décadence. L'artificialisation est devenue la manifestation de la maîtrise corruptrice du milieu, l'exemple de la prise de contrôle du fonctionnement de la nature pour sa contamination totale.

L'art de ce contrôle est en réalité une passion ancienne, qui a produit un dialogue fructueux et foisonnant dans le travail encyclopédique développé tout au long du XVIII^e siècle, et qui nous offre l'accès aux connaissances savantes et pratiques sur les lieux d'origine de ce dialogue enrichissant entre nature et culture, entre savoirs et langages.

Références bibliographiques

- ACADÉMIE DES SCIENCES, 1771-1783, *Descriptions des Arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences de Paris*, J. E. Bertrand (éd.), Neuchâtel, Imprimerie de la Société Typographique, 19 t. ; an VII [1798], t. 20, Paris, Calixte Volland.
- ANTOINE, G., MARTIN, R., 1985, *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, Éditions du CNRS.
- DIDEROT, D., D'ALEMBERT LE ROND, J., 1751-1772, *Encyclopédie ou dictionnaire*

- raisonné des arts et des métiers par une société de gens des lettres*, 35 vol., Paris, Panckoucke.
- FRIEDMANN, G., 1953, « L'Encyclopédie et le travail humain », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, VIII, n. 1, p. 53-61.
- GAILLARD, A., 2005, « Un monde de machines : l'objet inventé au XVIII^e. Réflexions à partir de quelques machines célèbres », *Lumière*, n. 5, p. 65-78.
- HEUDIN, J. C., 2010, « Les créatures artificielles au siècle des Lumières : Jacques de Vaucanson le précurseur », in V. ADAM, A. CAIOZZO (éds), *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, MSH Alpes, p. 81-91.
- KANT, E., 1993 [1790], *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- LAMY, B., 1998 [1675], *La Rhétorique ou l'art de parler*, Timmermans B. (éd.), Paris, PUF.
- LUNIER, M., 1806, *Dictionnaire des sciences et des arts, contenant l'étymologie, la définition et les diverses acceptions des termes techniques usités*, Paris, Le Normant, H. Nicolle et Cie.
- PAGANI, F., 2014, *Le macchina nella letteratura dei lumi*, Rome, Aracne.
- PROUST, J., 1957, « La documentation technique de Diderot dans l'Encyclopédie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LVIII, n. 3, p. 335-352.
- REY, A., 2012, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- VAUCANSON J., 1738, *Le Mécanisme du flûteur automate, présenté à Messieurs de l'Académie royale des Sciences*, Paris, Guérin.
- ZAFIO, M.N., 1996, « L'adjectif 'technique' : au-delà de la polysémie, l'histoire de l'évolution d'une attitude », *Traduction, terminologie, rédaction*, IX/2, 1996, p. 193-212.
- ZANOLA, M.T., 2014, *Arts et métiers au XVIII^e siècle. Essais de terminologie diachronique*, Paris, L'Harmattan.

Graziano Benelli
Università degli Studi di Trieste
gbenelli@units.it

Nègre e noir : dall'antico francese a Pierre Larousse

Il nostro intervento si propone di verificare se, per definire l'uomo di colore, in particolare l'africano, sia nato prima il sostantivo *Nègre* o quello *Noir*, nonché come questi sostantivi abbiano modificato nel tempo il loro valore semantico. Per raggiungere un tale obiettivo, nella convinzione che « le dictionnaire ne peut être que catalogue d'idées reçues, somme de lieux communs, sans quoi, il manquerait son but » (DELESALLE, VALENSI 1972 : 80) abbiamo per l'appunto scelto i dizionari francesi più significativi.

La nostra indagine inizia dal *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, redatto da Frédéric Godefroy nel 1881, partendo dal

dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe et dans les principales archives départementales, municipales, hospitalières ou privées,

come si può leggere nella copertina del libro. In questo dizionario, dedicato a Émile Littré, il lemma *Negre* (senza accento) è presente, ma solo in quanto aggettivo ed è sinonimo di « noir » (volume 5, *ad vocem*¹), come si evince anche dalla citazione riportata, datata del settembre 1517 : « Bonnets negres ». Anche *Noir* è segnalato soltanto come aggettivo e ha il significato di *triste* nell'accezione moderna, come avviene nel passo riportato dal *Perceval* : « Sa mere dolant et noir ».

Anche nel *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)* che, come è noto, raccoglie il lessico di un'importante selezione di testi del francese medievale, la forma *Negre* è conosciuta unicamente come aggettivo e solo nel significato di « de couleur noire » (Jean-Loup Ringenbach). L'entrata *Noir* presenta invece la

¹ D'ora in avanti, in mancanza di altre precisazioni, la citazione si intende tratta dal lemma in questione.

divisione in aggettivo e in sostantivo ; nel primo caso *Noir* significa ciò « qui est obscurci, assombri », nel secondo invece, in quanto sostantivo maschile (e femminile : *Noire*) viene definito come « personne au teint foncé, aux cheveux noirs » (Robert Martin). Dunque *Noir* indica un individuo dai capelli neri e dalla carnagione *foncée*, ma non propriamente un autoctono dell'Africa Nera, una persona di colore.

Il lessico desunto dagli antichi testi della lingua francese, raccolti nei dizionari di cui sopra, non contiene un sostantivo per designare un uomo di colore ; è interessante notare come nel *Dictionnaire* di Godefroy manchi il lemma *Africain*, presente invece in quello del *Moyen Français*, dove l'entrata, conosciuta solo come aggettivo, significa « qui est originaire d'Afrique septentrionale » (Monique Haas), glissando sul colore della pelle; in quest'epoca gli abitanti dell'Africa Nera sembrano essere ignorati.

Il primo grande dizionario della lingua francese, il *Thresor de la langue françoise, tant Ancienne que Moderne* di Jean Nicot (1606), col quale inizia la lessicografia in Francia, non contempla il lemma *Negre*, mentre alla voce *Noir*, inteso come aggettivo, troviamo il primo abbinamento con il segno *Homme* : « Un homme noir, Homo niger. Il vient de Niger latin dont l'Espagnol approche plus disant Negro, l'italien encore disant Nero » (NICOT 1606). Il rimando al latino *niger* fa pensare che si tratti di una persona di colore, anche se, in latino come in francese (ma anche in italiano), rimane il senso figurato di uomo oscuro, tenebroso, fosco e perfino malvagio.

A parlare dettagliatamente dell'Africa, del suo territorio e dei suoi abitanti è Louis Moreri, nel tomo primo del suo *Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* (1683), dove, sotto la voce *Afrique*, paragrafo *Les mœurs des Africains*, viene precisato che « les Africains sont pour la plupart basanés, noirs, jaunatres & peu blancs »; vi sono dunque degli africani *noirs*. Per quanto concerne l'Africa Nera, vengono citati gli abitanti della Guinea, definiti « vains, larrons, jaloux, idolatres & superstitieux », definizione che ben giustifica la tratta degli schiavi, a quel tempo praticata anche dalla Francia.

Nel 1684 Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy e membro dell'Académie Française, dà alle stampe il suo *Dictionnaire Universel contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes*, in cui ancora una volta il segno *Negre* (*Nègre*) non trova ospitalità. Molto articolato è invece il lemma *Noir*, che comprende sia il sostantivo, sia l'aggettivo. In quanto « subst. Male », *Noir* indica un « corps opaque & poreux qui imbibé la lumière, qui n'en refléchit aucune partie », mentre come aggettivo si riferisce alla « qualité d'un corps qui ne refléchit point de lumière ». Può avere anche il significato di « sombre, obscur, où on ne voit goutte », e qualora riguardi una persona, si può parlare di « humeur noir, mélancolique », ma addirittura anche di « esprit noir, dangereux et traître ».

Ciò che riguarda maggiormente la nostra ricerca, è la presenza del sintagma

esplicativo « les Mores ont le visage noir »; è interessante notare come l'esempio citi i Mori e non gli Africani, quest'ultimo segno assente nel dizionario di Furetière, che comunque segnala l'esistenza di uomini dal *visage noir*. Occorrerà ancora qualche anno perché il colore dal viso invada tutto il loro corpo, diventando il sostantivo con cui designare gli uomini dalla pelle scura.

Nell'edizione del 1701 il *Dictionnaire Universel* di Furetière, rivisto da Basnage de Bauval, aggiunge il lemma *Negre*², sostantivo maschile che ha come unica definizione quella di essere « un poisson qui se pêche dans les rochers sur les côtes de l'Amérique. On l'appelle *negre*, parce qu'il a la tête noir e ». Nessun riferimento al genere umano, solo un termine relativo alla fauna ittica; però implicitamente il segno *Negre* viene visto come sinonimo di *Noir*, poiché il nome del pesce deriva dal fatto di avere *la tête noire*.

Anche nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), il termine *Ne(è)gre* continua a essere assente, mentre trova ampio spazio *Noir*, sia come aggettivo sia come sostantivo. Nella sua prima accezione *Noir* indica « la couleur la plus obscure de toutes & la plus opposée au blanc ». Tra gli esempi proposti figurano « *Des yeux noirs. Une barbe noire. Des cheveux noirs* », aggettivi messi in relazione al corpo umano, ma anche all'abbigliamento, come « *Du drap noir. Satin noir. Maroquin noir. Habit noir. Robe noire. Chapeau noir* », nonché al mondo animale, tra cui « *Un cheval noir. Noir comme un corbeau* ». Contrariamente a quanto oggi potremmo pensare, l'espressione « *C'est une noire peau* » non rimanda agli uomini di colore, ma viene impiegata parlando « *populairement d'une femme, d'une fille extrêmement brune* ». In senso figurato ha il significato di « *triste, morne, mélancolique* », ma anche di « *meschant & lasche* » come negli esempi « *Il a l'ame noire. C'est un crime extrêmement noir* ».

In quanto sostantivo, *Noir* « signifie la couleur noire » come negli esempi « *Un beau noir. Un noir garencé. Un noir de jais. Noir foncé* ». Interessante è l'espressione, riferita a un individuo, « *Il n'est pas si diable qu'il est noir* », perché viene impiegata « *pour dire, qu'il n'est pas si meschant, si dangereux qu'il semble* », e dunque non ha alcun riferimento al colore della pelle.

Nel 1706 esce il *Dictionnaire François, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux* curato da Pierre Richelet, dove il lemma *Ne(è)gre* è assente, mentre alla voce *Noir*, in quanto aggettivo, si può leggere la seguente definizione: « *ce qui est opposé au blanc. Drap noir. Etofe noire. Couleur noire* ». Il lemma in oggetto può avere anche il significato di « *Méchant. Infame. Scelerat. Ils sont tous blancs au dehors & tous noirs au dedans* ». Non possiamo non osservare che si tratta del primo dizionario francese che definisce l'aggettivo *Noir*

² L'entrata *Noir* rimane invariata.

in opposizione all'aggettivo *Blanc*, anche se ancora tali segni non vengono riferiti alla specie umana.

Il segno *Negre* viene inserito nel *Dictionnaire des Arts et des Sciences de M. D. C. de l'Académie françoise* del 1732, riprendendo, amplificandola, la definizione del Furetière del 1701 (« sorte de poisson de l'Amerique »). Inoltre il redattore inserisce un aneddoto (concernente questo pesce) tratto da « l'Auteur de l'histoire des Aventuriers », molto probabilmente Alexandre-Olivier Exquemelin (1645? – 1707?), un *flibustier* francese che nel 1678 aveva pubblicato una *Histoire d'aventuriers qui se sont signalez dans les Indes*, dove per Indie si deve intendere l'America centrale e soprattutto il mar dei Caraibi, teatro delle sue affascinanti avventure. Molto ridimensionata, rispetto al lavoro di Furetière, è l'entrata *Noir*, *Noire*, segni indicati come aggettivi; viene comunque subito segnalato che « ce mot est aussi substantif », infatti « on se sert de plusieurs sortes de Noir pour peindre à fraisque ».

A partire dal 1704 e fino al 1771 si susseguono le varie edizioni dell'importante *Dictionnaire Universel François et Latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, che nel *Tome sixième*³ contiene i lemmi *Nègre* e *Noir*, entrambi trattati con grande precisione e ampiezza. Il *mot-vedette* *Nègre*, seguito dalla desinenza femminile *Esse*, viene definito come il « nom de peuple habitant, originaire de la Nigritie », la quale è « le pays qui est des deux côtés du Niger »⁴.

Il Trévoux avverte che « le nom de Nègre n'est pas aujourd'hui synonyme d'Éthiopien, comme il pourrait être en parlant de l'antiquité ». I *Nègres* « sont noirs mais plus vers le midi du Niger que vers le nord », insomma sono gli abitanti dell'Africa Nera; « ils passent pour robustes », ma purtroppo sono « ignorans » e peggio ancora « lâches & paresseux ». Tuttavia sono « moins farouches que les peuples de la Barbarie », cioè dei popoli magrebini. Questa minore aggressività ha permesso la tratta degli schiavi, infatti

Nègres, se dit aussi de ces esclaves noirs, qu'on tire de la côte d'Afrique, & qu'on vend dans les îles de l'Amérique pour la culture du pays [...] Ce commerce se fait par toutes les nations qui ont des établissements en Amérique.

Quest'ultima precisazione risulta piuttosto amara, se non cinica, quasi fosse una scusante dettata da una situazione oggettiva, quella di coltivare le colonie. Ma l'anonimo redattore gesuita, anche se non condanna apertamente la schiavitù,

³ Édition Lorraine di Nancy, 1742.

⁴ Il *Petit Robert des noms propres* (REY 1974: *ad vocem*) ci avverte che la *Nigritie* è « l'ancien nom donné à la zone soudanaise comprise entre le Sahara, le Nil, et la zone guinéenne ».

sente doveroso terminare la voce con una nota di sconcerto verso questa pratica, osservando che

sous le nom de *Nègres* on comprend [...] toutes ces nations malheureuses, qui à la honte du genre humain, entrent dans le nombre des marchandises dont on trafique.

Ai fini della nostra indagine risulta importante segnalare che, per la prima volta in un dizionario francese, il sostantivo *Nègre* viene definito come sinonimo di *esclave*, e dunque portatore di un significato completamente negativo, che diventerà un vero e proprio insulto.

Sempre nel medesimo *Dictionnaire Universel*, al lemma *Noir* si riscontra parte della definizione offerta dal *Dictionnaire de l'Académie française* del 1694, integrata da alcune considerazioni già apparse al lemma *Nègre* del *Dictionnaire de Trévoux*, con la significativa aggiunta che « *Noir* se dit pour *Nègre* », senza peraltro precisare l'accezione positiva del primo termine. Particolarmente divertente è il sintagma che precisa che « le soleil rend la peau basanée, mais jamais elle n'est de la véritable couleur des *Nègres* ».

Anche nella quarta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) troviamo il sostantivo *Noir* per designare l'uomo di colore e come sinonimo di *Nègre*: « *Nègre*. Il se dit par opposition à Blanc. Il a trois Blancs & vingt Noirs dans sa sucrerie ». L'esempio scelto rimanda esplicitamente agli zuccherifici delle colonie francesi della Martinica e della Guadalupa, nelle cui piantagioni di canna da zucchero i *Nègres* lavoravano come schiavi.

Nella stessa edizione troviamo l'entrata *Nègre, esse*; entrambi i segni sono definiti unicamente come sostantivi. Tuttavia ciò che sorprende è il commento che segue, il quale non rimanda minimamente alla gente di colore; infatti si legge che « ce mot ne se met point ici comme un nom de Nation », cioè non rimanda alla *Nigritie* (come affermato nel *Dictionnaire de Trévoux*), ma viene inserito nel presente dizionario « seulement parce qu'il entre dans cette façon de parler. *Traiter quelqu'un comme un nègre*, pour dire *Traiter quelqu'un comme un esclave* ». In questa accezione *Nègre* è visto soltanto come un sostantivo di significato profondamente negativo, in quanto sinonimo di schiavo.

Nègre e *Noir* sono ampiamente presenti nel volume undicesimo dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, uscito nel 1766; le voci sono svolte con molta ampiezza, occupano parecchie pagine, ma deludono per l'atmosfera conservatrice che le pervade. *Nègre* viene anzitutto definito «homme qui habite différentes parties de la terre», specialmente il continente africano;

si l'on s'éloigne de l'équateur vers le pôle antarctique, le noir s'éclaircit, mais la laideur demeure: on trouve ce vilain peuple qui habite la pointe méridionale d'Afrique.

Il sostantivo *laideur* e l'aggettivo *vilain* indirizzati al popolo di colore

tradiscono un pensiero razzista, che non pensavamo di ritrovare nell'opera somma dei *Philosophes*. Parlando della tratta degli schiavi, si giustifica « ce que ce commerce a d'odieux », affermando che l'istruzione cristiana che viene loro impartita nelle colonie attenua questa pratica disumana, a tal punto che « ces esclaves trouvent ordinairement le salut de leur ame dans la perte de leur liberté »⁵.

L'entrata *Noir* occupa meno spazio e insiste soprattutto sulle diverse tonalità del colore nero, tonalità « qui entrent dans le commerce », elencandone una quindicina. Il richiamo alla gente di colore è alla voce *Noirs*, sostantivo presente solo al plurale, definito sinteticamente « le nom d'une nation [sic!] d'Afrique qu'on nomme ainsi à cause de la couleur de leur peau qui est *noire* ». Si rimanda poi a « l'article Nègre ».

Del 1787 è il primo volume celebre *Dictionnaire critique de la langue française* redatto dall'Abbé Féraud, che all'epoca suscitò molti consensi ma anche qualche polemica; nel *Tome second* (1788) abbiamo sia l'entrata *Nègre*, sia l'entrata *Noir*, a dire il vero trattate abbastanza succintamente. Il *mot-vedette Nègre* è subito seguito dal femminile (*Esse*), ma anche dai sostantivi *Nègrerie* e *Négrillon*, di cui più sotto troviamo la definizione.

Il segno *Nègre* viene messo in relazione con *More*, precisando che « on apèle Mores les Peuples de l'Afrique du côté de la Méditerranée et Nègres, ceux qui sont du côté de l'Océan », quello Atlantico ovviamente, ossia l'Africa Occidentale che la Francia aveva colonizzato ; nessun riferimento all'Africa Centrale e a quella Orientale, colonizzate da altre potenze. Contrariamente ai *Mores*, i *Nègres* sono « sur-tout, ceux qu'on transporte dans les Colonies Européennes, et qui y servent comme enclaves ». A differenza di quanto accade nel dizionario detto di Trévoux, qui non appare nessun giudizio morale sulla schiavitù, nessun'altra considerazione; ormai l'equazione *nègre* uguale a *esclave* si è affermata e Féraud non fa che confermarla. Egli riporta anche il modo di dire familiare, già presente nella quarta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, « *Traiter quelqu'un comme un nègre* », precisando meglio il suo significato, che è quello di « le [quelqu'un] traiter fort mal, le traiter comme un esclave ».

Per quel che concerne *Noir*, vengono riportati ancora una volta gli stessi contenuti presenti nel *Dictionnaire de l'Académie française* del 1694, a cui però vengono aggiunte alcune *remarques* linguistiche, che – come è noto – rendono

⁵ Tale affermazione contraddice fortemente quanto contenuto nel lemma *Esclave* del *Tome cinq* della stessa *Encyclopédie* : « C'est donc aller directement contre le droit des gens & contre la nature, que de croire que la religion chrétienne donne à ceux qui la professent, un droit de réduire en servitude ceux qui ne la professent pas, pour travailler plus aisément à sa propagation. Ce fut pourtant cette maniere de penser qui encouragea les destructeurs de l'Amérique dans leurs crimes ».

originale il dizionario di Féraud. Quest'ultimo sostiene che « *noir*, au propre et dans le discours ordinaire, se met après le substantif : habit *noir*, robe *noire*; et non pas *noir* habit, *noire* robe », mentre nel discorso sostenuto « il aime marcher devant ». A sostegno di questa regola viene riportato un esempio tratto da Rousseau: « Les *noirs* artifices ». Viene inoltre riconfermata la sinonimia tra *Noir* e *Nègre*, portando unicamente questo esempio : « Il a vingt *noirs* et trois blancs dans son Habitation »; qui *noir* diventa anche sinonimo di *esclave*.

A unificare i segni *Nègre* e *Noir* in un'unica voce è l'Abbé Roubaud, nella sua edizione dei *Nouveaux Synonymes Français* del 1796 ; si tratta del riassunto sull'origine del sostantivo *Nègre*, già presente nei dizionari precedenti. Appare inoltre il segno *Nigritie* definito « la côte occidentale de l'Afrique », zona dove « le peuple de couleur *noir* [est] répandu ». Nell'Antichità,

les *nègres* étoient [...] désignés par le nom commun d'*Ethiopiens*. Les Grecs et les Latins opposoient [...] l'*Ethiopien* au *blanc*.

Sempre secondo Roubaud, a istituire la tratta degli schiavi *nègres* è stato Las Casas, « c'est lui qui donna la première idée d'enlever des Africains pour les condamner aux fers et aux tourmens ». Questi due ultimi sostantivi connotano negativamente la tratta, sembrano condannarla senza riserve, tuttavia sono nettamente in opposizione con quanto aveva asserito poco sopra, e cioè che, « si la couleur des *noirs* fait des brutes, la traite des *nègres* ne peut être maudite ni de Dieu ni des hommes ». Quest'ultima affermazione testimonia il pensiero dominante dell'epoca, compreso quello della Chiesa cattolica.

La voce termina con una sorta di frase amaramente ironica, che sembrerebbe essere nuovamente di condanna della schiavitù; il nostro *Abbé* afferma di voler « croire que [aujourd'hui] les *nègres* esclaves sont bien traités et fort heureux » e non come ai tempi di Las Casas ; tuttavia si chiede come mai esista « cette manière de parler proverbiale, si généralement reçue, si souvent employée, *traiter quelqu'un comme un nègre* ». Naturalmente non c'è risposta a una tale domanda retorica.

L'Ottocento si apre col celebre *Dictionnaire universel de la langue française* (1803) del poeta e lessicografo Pierre-Claude-Victor Boiste, opera ritenuta dai contemporanei *le Dictionnaire des Dictionnaires*. Per quanto riguarda i nostri due lemmi, dobbiamo tuttavia constatare l'estrema brevità delle definizioni, che raggiunge il suo apice con l'entrata *Nègre*, dove si legge soltanto « dont la peau est naturellement noire ». Anche l'entrata *Noir* è molto concisa e ripete, semplificandole, alcune precedenti definizioni dei vari *Dictionnaires de l'Académie* (« la couleur la plus obscure ») ; l'estrema brevità dell'enunciato e l'ordine in cui vengono esposte le parole successive connotano ancora negativamente (quasi grottescamente) i segni *Noir* e *Nègre* : « sombre, sale; triste; très méchant ; nègre ».

Nell'edizione del *Dictionnaire universel de la langue française* di Boiste del 1835, « revue, corrigée et considérablement augmentée par Charles Nodier », la voce *Noir* viene completamente riscritta ; rimane la sinonimia con *Nègre*, ma sparisce l'accostamento offensivo. Nodier aggiunge anche una citazione, probabilmente tratta dalla Contessa de Ségur, che è una chiara condanna del razzismo : « L'Évangile ne fait aucune distinction des blancs et des noirs, dans ses préceptes de charité ». Nessun riferimento all'abolizione della tratta degli schiavi, avvenuta in Francia nel 1815. La voce *Nègre* rimane uguale a quella dell'edizione del 1803, con la sola ma significativa aggiunta di « esclave noir ».

Abbastanza articolata è l'entrata *Noir* all'interno del *Dictionnaire Universel de la langue française* di Claude-Marie Gattel (1844), *Tome second*, dove è presente sia come aggettivo, sia come sostantivo. Tuttavia il lessicografo si limita a raccogliere le indicazioni presenti nei precedenti dizionari, aggiungendo solo qualche breve osservazione, come « le noir n'est point proprement une couleur ; il consiste dans une privation plus ou moins parfaite des rayons lumineux transmis ou réfléchis ». L'autore si dilunga, elencando i vari *noirs* che danno vita ai colori usati in pittura e nelle incisioni (*Noir d'Allemagne*, *Noir de fumée*, ecc). Il riferimento all'uomo di colore è minimo : « *Noir*, par opposition a *Blanc* ». Nell'entrata *Nègre* viene riaffermato che si tratta del « nom qu'on donne en général à la race des noirs, et spécialement aux habitants de certaines contrées de l'Afrique ». Poi cita esplicitamente Roubaud, riportando parte del suo intervento.

Pierre Larousse pubblica il suo primo *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française* nel 1856, in coedizione tra la casa editrice da lui da poco fondata e l'editore Boyer, da tempo specializzatosi nei dizionari. L'entrata *Nègre* è subito seguita da *Négresse*; entrambi i segni sono scritti in grassetto e hanno la medesima grandezza. La loro definizione è telegrafica : « Homme, femme à peau noire ». Sotto appaiono i diminutivi *Négrillon*, *Onne*, definiti succintamente « Petit nègre, petite négresse ». *Noir* ha due entrate, la prima, come aggettivo, riassume quanto già apparso nei dizionari precedenti, mentre la seconda, relativa al sostantivo, segnala unicamente « les noirs de l'Afrique ». Uguali definizioni, per gli stessi lemmi, si leggono nell'edizione di Larousse del 1863, nonché in quella del 1874, apparsa col titolo *Dictionnaire complet de la langue française*. Nulla di modificato né di aggiunto nell'edizione del 1878 del *Nouveau Dictionnaire*, firmato da Larousse ma edito solo da Boyer.

Nel primo dizionario analogico della lessicografia francese, opera di Jean-Baptiste Prudence Boissière (*Dictionnaire analogique de la Langue Française. Répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*, 1862), i nostri due lemmi sono particolarmente articolati. È così che *Nègre* richiama *Africain*, « ainsi que plusieurs autres termes de géographie », ma anche *Éthiopien*, *Minègre*, *Maure*, *Mulâtre*. A questo sostantivo è legato l'*esclavage*, mentre la *Libéria* è la « république des nègres affranchis » e *négrophile* viene chiamato il

« philanthrope ami des nègres et abolitioniste »; per la prima volta si menziona la teoria abolizionista che si è battuta contro la tratta degli schiavi. Il lemma *Noir* è messo in relazione con *Maure*, all'interno della cui sezione appaiono anche *Nègre* e *Négrillon*; abbiamo inoltre *Méladermie*, « couleur noire de la peau », mentre manca il termine *Africain*.

Dieci anni dopo il *Dictionnaire analogique* esce la grande opera di Emile Littré, il *Dictionnaire de la langue française* (1872), in cui si dà ampio spazio ai nostri due lemmi (*Tome trois*), offrendo al lettore diverse citazioni autoriali; sono appunto queste ultime a occupare lo spazio maggiore, mentre gli interventi di Littré sono estremamente sintetici. Per *Nègre* il grande lessicografo offre alcune succinte definizioni; la prima è costituita dal consueto sintagma « nom qu'on donne en général aux habitants noirs de l'Afrique ». Ma nel breve passo subito riportato dall'*Esprit des lois* di Montesquieu emerge il legame con la schiavitù: « Louis XIII se fit une peine extrême de la loi qui rendait esclaves les nègres de ses colonies »; tuttavia il re si rassicurò subito; in effetti « quand on lui eut bien mis dans l'esprit que c'était la voie la plus sûre pour les convertir, il y consentit ». Frase questa che testimonia l'ironia del *philosophe* Montesquieu, nonché il peso che la gerarchia cattolica ha avuto nella repressione dei popoli di colore.

La seconda definizione del Littré è ancora più succinta: « Esclave noir employé aux travaux des colonies » e nient'altro; nessun riferimento all'abolizione della schiavitù nelle colonie francesi, avvenuta nel 1848. Comunque la citazione che segue, tratta da François Édouard Raynal, anticolonialista e anticlericale, è molto eloquente, poiché denuncia il razzismo dell'epoca; infatti se « les nègres sont bornés », è soltanto « parce que l'esclavage brise tous les ressorts de l'âme », rendendoli « méchants ». Segue l'inconsueto sostantivo *Nègre blanc*, definito un « nom qu'on a donné aux albinos, à cause qu'on a cru d'abord que l'albinisme était particulier aux nègres », sostantivo che in precedenza non era mai apparso nei dizionari francesi. L'intervento lessicografico termina riproponendo *nègre* come « poisson du genre sombre », definizione che abbiamo trovato nei primi dizionari esaminati, ma che si era andata perdendo a partire dal dizionario detto di Trévoux.

Il lemma *Noir*, presente nel *Littré*, si estende per diverse pagine; molte sono le citazioni d'autore, tra cui spiccano i classici come Corneille e Racine, ma anche Descartes, Boileau, Buffon, Voltaire e Chateaubriand. La presentazione iniziale si modella sui dizionari precedenti, in qualche modo riassumendoli; per quanto concerne la nostra ricerca, riportiamo la segnalazione « homme de race noire, nègre ».

Originale è invece la citazione di un passo biblico, tratto dal *Cantico dei Cantici*, I, 4:

Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem, comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon;

qui il razzismo bianco viene superato. Altra citazione antirazzista è quella desunta dalla *Histoire philosophique* di Raynal, dove si afferma che « rien n'est plus affreux que la condition du noir dans tout l'archipel américain ». In chiusura viene segnalato che il sostantivo *noir* è entrato nel micro linguaggio politico, infatti, impiegato al plurale, « se dit des membres du côté droit de l'Assemblée constituante ».

Nel *Supplément* del Littré del 1886 è assente la voce *Nègre*, ma si trova la variante *Nègrito*, definita « nom d'une race de nègres qui se trouve dans les îles de la Sonde et aussi sur le continent, et dont le degré anthropologique est très-bas ». Alla voce *Noir* il *Supplément* aggiunge solo questa accezione : « Populairement, un petit noir »; singolare e divertente, se non comico, è il sintagma che segue, dove viene riportato, a spiegazione del nuovo significato, un aneddoto pubblicato nella *Gazette des Tribunaux* del 4 marzo 1875 :

le 4 février, monsieur entre dans mon établissement, demande un petit noir... *M. le Président* : Qu'est-ce qu'un petit noir? – *Le crémier* : Une petite tasse de café noir.

Il malinteso viene subito spiegato, suscitando il sorriso del lettore; non sono rari aneddoti simili all'interno di questo *Supplément*.

Nel 1874 Pierre Larousse pubblica il *Tome onzième* del suo monumentale *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, il cui primo volume era apparso nel 1866. Contrariamente a quanto è accaduto nei suoi precedenti *Dictionnaires*, in questo tomo le nostre due voci sono trattate in modo molto diverso ; *Noir* in quanto aggettivo occupa solo tredici righe, mentre *Nègre* sostantivo si articola per ben quattro lunghe colonne e viene corredato da molteplici citazioni autoriali.

Per quanto concerne *Noir*, la breve definizione (« Qui appartient à la race noire: Espèce nègre. Race nègre ») è seguita da una singolare citazione desunta da Claude-Enoch Virey : « Le nègre n'est pas seulement nègre à l'extérieur, mais dans toutes ses parties les plus profondément situées », dunque anche nell'anima.

Il sostantivo *Nègre* viene considerato in relazione alla sua origine latina, « *niger*, noir, ténébreux, qui se rapporte probablement au même radical de *nox*, nuit, proprement 'la mort du jour' » e viene definito un « individu d'une race dont la couleur est noire ». Il breve intervento di Larousse è seguito da diverse citazioni letterarie, nessuna a sfondo razzista, tranne forse quella attribuita a Buffon, che comunque testimonia come certi pregiudizi razziali possano condurre a banalità tali da confondersi con il ridicolo : « Le Père Dutertre dit que, si tous les Nègres sont camus, c'est que les pères et mères écrasent le nez à leurs enfants ».

Larousse avverte che, per analogia, *Nègre* designa una « personne condamnée à un état de misère et d'assujettissement » e cita una frase di Chamfort, « les pauvres sont les nègres de l'Europe ». Interessante è la presenza della sottovoce *Nègre marron*, che appare per la prima volta in un dizionario francese (« esclave nègre qui s'est enfoui de chez son maître »), mentre curiosa è la segnalazione che,

nel « langage du peuple parisien », la forma *négresse* ha anche il significato di « bouteille de vin » : « Eventrer une négresse » equivale a « boire une bouteille de vin », dove la scelta del verbo *éventrer* non può se non essere considerata una rozza forma di razzismo.

Il lemma *Noir* inizia con le stesse parole della voce *Nègre* e continua riprendendo, talora ampliandoli, i concetti presenti nei precedenti dizionari (*Académie*, *Trévoux*). Poco spazio è dato alla sinonimia *Noir* / *Nègre* : « Qui appartient à la race des nègres ». La lapidaria definizione è seguita da una citazione : « La reconnaissance est une vertu noire, comme l'ingratitude est un vice blanc », attribuita al giornalista e romanziere progressista Joseph Méry.

L'esame di questi dizionari porta a concludere che, nonostante la schiavitù venga abolita nel 1848, nella lingua francese, registrata appunto dai lessicografi, alla fine dell'Ottocento rimangono ancora solidi i luoghi comuni creati intorno alla gente di colore, anche se – col trascorrere degli anni – comincia la loro erosione. Soltanto nella seconda metà del Ventesimo secolo, nel sintagma dedicato a *Nègre*, possiamo leggere che « le mot *nègre* ayant pris un sens péjoratif, on le remplace par *Noir* » (*Nouveau petit Larousse* 1969, *ad vocem*).

Bibliografia

- ATILF, *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, 2012, <http://www.atilf.fr/dmf> [Consultato nel settembre 2014].
- BOISSIÈRE, J.-B. P., 1862, *Dictionnaire analogique de la Langue Française. Répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*, Paris, Auguste Boyer et C^{ie} Libraires-Éditeurs.
- BOISTE, P.-C.-V., 1803, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Desray.
- BOISTE, P.-C.-V., 1835, *Dictionnaire universel de la langue française*, nouvelle et seule édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Charles Nodier, Bruxelles, Meline Libraire-Éditeur.
- DELESALLE, S., VALENSI, L., 1972, « Le mot 'nègre' dans les dictionnaires d'Ancien Régime : histoire et lexicographie », *Langue française*, n. 15, p. 79-104.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, Paris, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, Paris, Chez la Vve B. Brunet.
- Dictionnaire des arts et des sciences de m. d. c. de l'Académie française*, 1732, Paris, Chez P. G. Le Mercier Fils, Tome second.
- Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, 1742, Paris, La Compagnie des Libraires associés.
- DIDEROT D., D'ALEMBERT. J., 1766, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand.
- FÉRAUD, J.-F., 1787-1788, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, Imprimeurs du Roi.

- FURETIÈRE A., 1684, *Dictionnaire Universel contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes*, Avec privilège du Roi.
- FURETIÈRE A., 1701, *Dictionnaire Universel contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes*, édition revue, corrigée et augmentée par Basnage de Bauval, La Haye ; Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers.
- GATTEL, C.-M., 1844, *Dictionnaire Universel de la langue française*, Paris, Pagnerre Éditeur.
- GODEFROY, F., 1881, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg Libraire-Éditeur.
- LAROUSSE, P., 1856, *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Larousse et Boyer, Libraires-Éditeurs.
- LAROUSSE, P., 1874, *Dictionnaire complet de la langue française*, Paris, Auguste Boyer et C^{ie} Libraires-Éditeurs.
- LAROUSSE P., 1874, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- LITTRÉ, É., 1872, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- LITTRÉ, É., 1886, *Supplément au Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- MORERI, L., 1683, *Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Lyon, J. Gyrin, B. Rivière.
- NICOT, J., 1606, *Thresor de la langue françoise, tant Ancienne que Moderne*, Paris, David Douceur.
- Nouveau petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1969.
- REY, A., (éd.), 1974 *Petit Robert des noms propres*, Paris, Le Robert.
- RICHELET, P., 1706, *Dictionnaire François, contenant generalement tous les mots tant vieux que nouveaux*, Amsterdam, Jean Elzevir.
- ROUBAUD, P.-J.-A., 1796, *Nouveaux Synonymes Français*, Paris, Bossange, Masson & Besson, Tome Troisième.

Chiara Molinari
Università degli Studi di Milano
chiara.molinari@unimi.it

Dynamiques d'hybridation linguistiques et culturelles dans quelques outils lexicographiques

1. Un arrière-plan socio-culturel complexe

Le lien complexe mais incontournable entre langage et culture a souvent fait l'objet de l'attention de la part de linguistes, sociolinguistes, philosophes et anthropologues. D'après Claude Lévi-Strauss, ce lien s'articule sur trois niveaux : tout d'abord, le langage est un produit de la culture en ce qu'il reflète la culture de la population ; ensuite, il en fait partie et, enfin, il est aussi une condition de la culture dans la mesure où il contribue à sa diffusion (LEVI-STRAUSS 1974 : 84). Selon Claude Lévi-Strauss, en outre, culture et langage partagent la même architecture : « l'une et l'autre s'édifient au moyen d'oppositions et de corrélations, autrement dit, de relations logiques. Si bien qu'on peut considérer le langage comme une fondation, destinée à recevoir les structures plus complexes parfois, mais du même type que les siennes, qui correspondent à la culture envisagée sous différents aspects » (1974 : 84-85). Or, le concept de culture se fait, de nos jours, de plus en plus complexe : la globalisation, l'internationalisation des échanges, les nouveaux parcours migratoires intensifient et renouvellent les liens entre pays divers, de sorte qu'il n'est plus possible d'envisager la culture comme une entité homogène et cloisonnée à l'intérieur d'un groupe. Au contraire, la création de contacts nouveaux et inédits nous pousse plutôt à concevoir la culture suivant une structure relationnelle, selon le modèle du « réseau » (GLISSANT 1990). Il s'ensuit que, pour que la communication dans ces contextes de mixité soit efficace, la prise en compte de l'altérité – voire des altérités – est incontournable.

Dans le cadre de cette contribution, c'est un aspect spécifique de la culture que nous nous proposons d'explorer : en nous inspirant de la thématique choisie par Expo 2015, *Nourrir la planète, énergie pour la vie*, nous allons examiner les dimensions concernant l'alimentation et la nourriture. Ce sujet nous paraît particulièrement important à étudier, étant donné les brassages qui caractérisent les sociétés à l'époque contemporaine. Pour ce qui concerne la France, la présence de communautés étrangères à l'intérieur de ses frontières est désormais une évidence confirmée par les données statistiques. D'après les chiffres fournis par

l'Insee (Institut National de la statistique et des études économiques)¹, en janvier 2011 les immigrés représentaient 8.7% environ de la population française et étaient répartis de la manière suivante : 37.1% d'immigrés européens, 43% d'immigrés africains, 14.14% d'immigrés asiatiques et 5.5% d'immigrés venant d'Amérique et d'Océanie². En outre, le phénomène migratoire est loin d'être récent : du fait de sa politique coloniale, la France est devenue rapidement l'une des destinations privilégiées des immigrants et a connu plusieurs vagues migratoires. La diversification des groupes d'immigrés s'est faite de manière progressive : c'est dans la décennie 1960-1970 que s'opère la transition d'une immigration européenne à une immigration africaine (Maghreb et Afrique subsaharienne) et asiatique. Toutefois, malgré l'ampleur de ce phénomène et son enracinement dans l'histoire même de la France, la pluralité est encore difficile à assumer (EECKHOUT VAN 2013). En général, la France a appliqué, à l'égard des immigrés, le modèle de l'assimilation, celle-ci étant définie comme « la pleine adhésion par les immigrés aux normes de la société d'accueil, l'expression de leur identité et de leurs spécificités socioculturelles étant cantonnée à leur sphère privée » (EECKHOUT VAN 2007 : 101). Il n'en reste pas moins que, sans parvenir à reproduire le modèle du communautarisme – celui-ci étant considéré comme une menace pour le modèle républicain (EECKHOUT VAN 2007 : 27-28) – les différents regroupements d'immigrés cherchent souvent à sauvegarder leurs identités ainsi que leurs habitudes culturelles. Celles-ci, en effet, permettent aux sujets de se reconnaître en tant que membres du même groupe ethnique, dont elles contribuent à définir la visibilité identitaire (DE SALINS 1992).

Comme nous l'avons annoncé plus haut, parmi les multiples aspects de la culture, nous allons examiner celui qui concerne l'alimentation et la nourriture. Les sujets de l'alimentation et de la nourriture correspondent non seulement à la thématique choisie par Expo 2015, mais sont aussi des sujets à la mode et, par conséquent, au centre de l'attention des médias. Les articles et les blogues consacrés à la gastronomie témoignent d'un véritable engouement pour les dimensions mentionnées, ainsi que d'une valorisation de tout ce qui a affaire à la *cuisine ethnique*. Voilà pourquoi, dans ce cadre nous nous proposons d'interroger, par le biais d'une réflexion lexicographique, la circulation du lexique concernant l'alimentation au cœur de l'espace francophone, afin de parvenir à saisir les représentations qui circulent à ce sujet. Par parenthèse, signalons que l'expression

¹ http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATTEF02131 (consulté en novembre 2014).

² http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=immigrespaysnais (consulté en novembre 2014).

cuisine ethnique résulte d'un détournement sémantique : en effet, d'après le *Grand Robert*, l'adjectif *ethnique* renvoie à ce qui est « propre à un peuple, à une ethnie », ce qui ne justifie pas l'emploi de l'adjectif dans les expressions mentionnées. Les syntagmes *cuisine ethnique*, *restaurant ethnique*, *mets ethniques* rendent compte en effet d'un emprunt sémantique à l'anglais *ethnic* :

Ethnique adj. [...] 4. (Angl. *ethnic* « d'une minorité provenant d'une population extérieure »). *Restaurant ethnique*, de cuisine typique d'une communauté étrangère. *Vêtements ethniques*. *Mode ethnique*. [...] [GR]

2. Cadre méthodologique

Réfléchir aux représentations signifie prendre en compte une « forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (JODELET 1989 : 36). En d'autres termes, les représentations concourent à ébaucher les contours d'une communauté – sociale ou ethnique – quelle qu'elle soit. Elles possèdent donc une valeur différenciatrice, en ce qu'elles permettent aux membres d'un groupe de se reconnaître autour de valeurs communes et, en même temps, de se distinguer par rapport à d'autres groupes (BOYER 2003 : 14). Dans cette perspective, notre hypothèse consiste à poser que les représentations des dimensions culinaires et alimentaires, telles qu'elles sont transmises par un corpus lexicographique, traduisent la coexistence entre groupes ethnoculturels différents ainsi que les relations qui se tissent entre eux.

Pour ce faire, nous considérons le dictionnaire en tant que « signe socio-culturel » (REY, DELESALLE 1979 : 9) qui reflète les réalités socio-culturelles et identitaires présentes dans l'espace francophone : les dictionnaires permettent non seulement de réfléchir aux dimensions sémantiques mobilisées, et donc à l'emploi concret des mots, mais impliquent aussi une réflexion sur les représentations de la langue. Ils sont à l'origine d'un double mouvement : d'une part ils reflètent l'impact des représentations qui circulent dans une communauté linguistique donnée ; de l'autre, ils influencent, à leur tour, les représentations (ethno-culturelles, pour ce qui concerne le cadre que nous avons choisi d'examiner) des locuteurs. À ce sujet, l'étude des interconnexions sémantiques est d'autant plus incontournable qu'elle contribue à recadrer les représentations socio-culturelles des usagers occidentaux, souvent façonnées à partir du modèle franco-centré. La prise en compte des liens qui se tissent en dehors des frontières hexagonales fonctionne, à notre sens, en tant que facteur de dynamisation et, de ce fait, devrait permettre d'éviter le danger de stéréotypisation qui guette d'habitude les représentations, les stéréotypes étant considérés comme le produit d'un « figement représentationnel » (BOYER 2003 : 13).

Afin de déployer la problématique posée ci-dessus, nous nous appuyons sur une confrontation entre la *Base de données lexicographiques panfrancophone* (dorénavant *BDLP*)³ et quelques-uns parmi les dictionnaires les plus importants présents dans le panorama français, à savoir le *Grand Robert* (dorénavant *GR*) et le *Trésor de la langue française informatisé* (dorénavant *TLFi*).

La structure de la *BDLP* convient à notre démarche pour plusieurs raisons. Premièrement, la coexistence de plusieurs bases de données sur un support informatique favorise l'élaboration de représentations dynamiques en mesure de refléter la pluralité culturelle et identitaire de l'espace francophone. Deuxièmement, elle met à disposition de l'utilisateur plusieurs critères de recherche : recherche par mots ou expressions, par références des citations, par marques (registre de langue, procédé stylistique, vitalité de l'emploi), par grammaire (catégorie grammaticale) et sémantique (classe conceptuelle) ; il est aussi possible de mener des recherches historiques (langue ou variété source de l'emploi, procédé à l'origine de l'emploi, première attestation), de vérifier la répartition géolinguistique et d'analyser le statut et les critiques du lexique considéré. Parmi ces possibilités, deux modalités seront prises en compte. D'une part, étant donné que les champs sémantiques contribuent à ébaucher les contours de l'identité d'un groupe, nous envisageons de mener des recherches thématiques à partir d'une classe conceptuelle spécifique : plus précisément, nous allons explorer la sous-catégorie concernant l'alimentation inscrite dans la classe conceptuelle « L'homme, son corps, ses besoins ». De l'autre, nous allons prendre en compte la recherche étymologique afin d'identifier en même temps la langue (ou variété) de départ et le procédé linguistique en œuvre (emprunt, calque, innovation sémantique, innovation lexématique, syntagmatique ou phraséologique). Le croisement de ces deux critères permettra d'examiner les enjeux linguistiques et socioculturels liés au lexique concernant les domaines de l'alimentation et de la nourriture. Nous essaierons ensuite de suivre le parcours lexical et sémantique du vocabulaire repéré dans la *BDLP* à l'intérieur du *GR* et du *TLFi*, c'est-à-dire des dictionnaires élaborés en France selon une perspective endogène, notre objectif étant de réfléchir aux représentations que les dictionnaires contribuent à construire des objets culturels en question. En effet, en passant d'une langue à l'autre, le lexique connaît souvent un réaménagement des sèmes que ce soit dans le sens d'une extension ou d'une restriction sémantiques ou encore d'un glissement connotatif (THIBAUT 2004)⁴. Enfin, une confrontation avec la presse permettra de vérifier les contextes d'emploi effectifs du lexique étudié.

³ www.bdlp.org.

⁴ La catégorisation proposée par Thibault est plus complexe : elle prévoit d'autres phénomènes, tels que la sélection de sèmes, l'innovation sémantique, les métaphores, les

3. Vers des dynamiques lexicales plurielles

En parcourant les sections consacrées à l'alimentation des différentes bases de la *BDLP* et, notamment, les bases africaine et antillaise, la première caractéristique qui apparaît aux yeux des lecteurs concerne la nature du lexique en question : dans la mesure où il renvoie à des réalités locales, les domaines lexicaux explorés sont constitués, quasi exclusivement, par des substantifs empruntés aux langues locales. Néanmoins, alors qu'une portion de ce lexique ne connaît qu'un usage local, une autre partie a atteint une diffusion importante tant et si bien qu'elle est employée non seulement dans la presse locale mais surtout dans la presse internationale sur papier ou en ligne. Ce sont quelques-unes parmi ces composantes lexicales que nous nous proposons d'examiner dans ce cadre. C'est en effet tout au long de sa circulation – et donc au cours de son emploi dans des contextes diversifiés – que le lexique modifie sa charge sémantique et symbolique : marqueur identitaire, le lexique peut contribuer à préserver l'identité d'un groupe mais peut aussi devenir un indice de ses métamorphoses.

Nous porterons le regard tout d'abord sur le substantif *halal*, relevé dans les bases Maroc et Algérie⁵. Emprunt intégral à l'arabe, *halal* est signalé dans la macrostructure de la *BDLP* et du *GR*, mais il est absent du *TLFi*. S'appuyant sur le critère de la fréquence, le *GR* ne rapporte que les sèmes concernant la nourriture :

halal ou hallal [ˈalal] n. m. et adj. invar.

ÉTYM. Attesté 1987 ; mot arabe « licite ».

1 Religion (islam). N. m. Ensemble de règles concernant la nourriture (interdiction du porc et des boissons alcoolisées ; abattage rituel).

2 Adj. Se dit de la viande d'un animal (mouton, bœuf...) tué selon le rite musulman. « Les boucheries qui débitent de la viande hallal — conforme aux prescriptions de l'islam » (*le Monde*, 6 juil. 1999, p. 2). — Par. ext. *Les boucheries hallal et kasher*. [GR]

La confrontation avec la *BDLP* montre que le *GR* a appliqué le principe de la réduction sémique :

Halal (adj.) : Qui n'est pas frappé d'interdit par l'islam ; (plus spécifiquement) viande dont la consommation est permise par la religion musulmane.
[...] [*BDLP*]

métonymies, les formations délocutives et les réinterprétations par étymologie populaire (THIBAULT 2004).

⁵ La base Algérie présente, en fait, la variante *hallal*.

Or, la réduction relevée dans le *GR* contredit les emplois relevés dans la presse française, où *halal* revient avec une fréquence élevée. Voici la distribution de ses occurrences dans les quotidiens *Le Monde*, *Le Figaro* et *Libération*, telle qu'elle résulte de la consultation de la base de données Europresse, pour la période 2010-2014⁶ :

	<i>Le Monde</i>	<i>Le Figaro</i>	<i>Libération</i>
2010	47	43	33
2011	53	27	28
2012	130	67	112
2013	41	21	32
2014	27	18	22

L'exploration de la presse prouve que le sème concernant la nourriture est de loin le plus fréquent⁷, mais elle permet aussi d'observer que d'autres sèmes sont actualisés. *Halal* est associé, par exemple, au domaine de la finance : dans *Le Monde*, on découvre qu'il existe des *filières* ou encore des *fonds* et des *investissements halal* :

Enfin, depuis quelques semaines, elle se prépare au *crowdfunding*, forme contemporaine et numérique des tontines pratiquées en Afrique, pour offrir un outil d'investissement halal. (*Le Monde*, 23 juin 2014)

Libération titre « Halal est grand », en créant ainsi un jeu de mots à partir de l'expression *Allah u akbar* (*Allah est grand*), et parle de la *halal attitude* qui s'étend au-delà du domaine alimentaire pour toucher à d'autres dimensions de la vie quotidienne, telles que les vêtements, les produits pharmaceutiques, etc. (*Libération*, 08 janvier 2011).

La consultation d'un corpus de presse permet aussi de relever des emplois syntaxiques qui ne sont pas encore attestés dans les dictionnaires. *Halal*, en effet, fonctionne comme attribut (*cuisine halal*, *repas halal*, *mets halal*, *poulet halal*), comme substantif (« qu'est-ce que le halal ? », Agence France Presse, 09 juillet 2014) et est souvent employé en combinaison avec des verbes tels que *se mettre au halal*, *manger halal*, *certifier halal*, *produire halal* (Agence France Presse, 09 juillet 2014) :

⁶ Pour l'année 2014, notre recherche s'est arrêtée à la mi-novembre 2014.

⁷ Signalons aussi que le 12^{ème} arrondissement parisien – où les musulmans sont nombreux – est parsemé d'enseignes qui affichent *boucherie halal*, *viande halal*.

Dix-neuf universités se sont aussi mises au halal dans les cafeterias pour attirer des étudiants musulmans. (*Agence France Presse*, 09 juillet 2014)

Parmi les substantifs relevés la macrostructure des bases marocaine et algérienne et ayant connu une circulation intense, on retrouve aussi les emprunts à l'arabe *couscous* et *kebab*.

Substantif d'origine arabe, *couscous* participe de la macrostructure du *GR* et du *TLFi* à la fois avec les deux sèmes concernant la semoule de blé et le plat composé par cette semoule accompagnée de viande et de légumes. L'intégration du couscous en Occident date depuis longtemps (le *GR* rapporte une attestation de 'couscous' au 19^{ème} siècle) ; cependant c'est seulement le *GR* qui atteste le dérivé *couscoussier*, substantif employé pour indiquer l'ustensile employé pour la cuisson du couscous. En revanche, *couscousserie* (fabrique de couscous) est apparemment inconnu en France : son appartenance au lexique de spécialité, telle qu'elle est signalée par la *BDLP*, justifie probablement un emploi plus restreint.

Quant à *kebab*, présent dans la base marocaine dans sa variante *kabab*, la confrontation des dictionnaires consultés ne permet pas de relever des écarts importants sur le plan sémantique : dans les trois cas, *kebab* renvoie à de la « viande coupée en morceaux et rôtie à la broche » (*GR*). L'on remarquera que dans le *GR*, le substantif fait l'objet d'une réduction sémantique : par rapport au *GR*, la *BDLP* fournit des détails supplémentaires à propos de la manière de la cuisiner : « Brochette de viande assaisonnée d'épices, de persil et d'oignon ». Par contre, les informations concernant la provenance du substantif en question ne coïncident pas : pour la *BDLP* il s'agit d'un mot emprunté à l'arabe dialectal alors que pour le *GR* *kebab* est un mot turc. C'est le *TLFi* qui complète les informations en signalant que le mot, effectivement, arrive au turc de l'arabe. L'exploration de la presse permet de relever un autre usage qui n'est pas signalé par les dictionnaires : *kebab*, en effet, revient assez régulièrement pour indiquer non seulement le plat mais aussi, par extension métonymique, le magasin où il est vendu. Voici quelques exemples :

Mais le jour où le « kebab » d'à côté me demandera de créer son enseigne, son menu, le monde aura changé. (*Libération*, 24 janvier 2014)

[...] la maison du maître d'école a été vendue par la mairie pour en faire une mosquée, le restaurant savoyard est devenu un kebab [...] (*Le Figaro*, 23 avril 2014)

Au Balti House, un petit kebab-épicerie de la grand-rue d'Heywood, [...] (*Le Monde*, 20 novembre 2012)

Le slogan cité ci-dessous et proposé par un groupe de commerçants militants du Front National indique que les plats étrangers sont aussi exploités à l'occasion

de campagnes politiques et en souligne, de ce fait, leur valeur identitaire qui se charge, dans ce cas, d'une connotation stéréotypique :

« Ni kebab ni burger, vive le jambon-beurre » (*Libération*, 02 mai 2013)

Argan aussi fait partie des emprunts à l'arabe présents dans la section « alimentation » de la base Maroc et est signalé dans tous les outils lexicographiques consultés. Néanmoins, deux remarques s'imposent. La première concerne le *GR* : celui-ci, en effet, définit le mot vedette par renvoi à son synonyme de spécialité, ce qui n'assure pas la compréhension de la part des lecteurs. La deuxième porte sur la nomenclature de la *BDLP* où l'article consacré à *argan* contient les renvois aux substantifs *arganier* et *arganeraie* appartenant au même champ dérivationnel (NIKLAS-SALMINEN 2005 : 129). La présence d'un champ dérivationnel caractérisé par le croisement entre un substantif arabe et des suffixes français prouve que les lexiques arabe et français ne constituent pas deux systèmes isolés, qui se côtoient sans aucune relation, mais parviennent à s'intégrer et à se reproduire en aboutissant de la sorte à la phase d'acclimatation (CALVET 1999 : 142).

En revanche, *méchoui* rend compte d'un parcours différent : substantif d'origine arabe, il est présent dans plusieurs bases de la *BDLP* et, notamment, dans les bases Maroc et Centrafrique où il est signalé avec deux sens légèrement différents. Dans la base Maroc, il désigne un « mouton ou agneau entier condimenté, rôti à la broche sur les braises d'un feu de bois; portion de cette viande servie au repas ; (par extension) toute viande rôtie ou grillée » alors qu'en Centrafrique il manifeste un sens plus générique, en ce qu'il renvoie à de la « viande grillée, commercialisée en plein air, souvent sous forme de brochettes ». Dans la base Maroc, on signale en outre un homonyme indiquant une « intrigue louche, manœuvre ». Celui-ci n'est pas mentionné par les dictionnaires rédigés en France alors que le premier substantif y est présent et témoigne d'une extension sémantique. D'après le *GR* et le *TLFi*, en effet, *méchoui* indiquerait non seulement le mouton ou la viande rôtis mais aussi la « réunion, repas où l'on mange le méchoui » (*GR*). L'exploration de la presse française confirme la coexistence des deux sèmes signalés par les dictionnaires :

Au menu cette année un méchoui, avec un agneau aveyronnais élevé à Sylvanès qui, depuis le petit matin, se faisait braiser. (*Midi Libre*, 21 juillet 2014)

Un méchoui dansant, organisé par l'UNRPA, aura lieu dimanche 3 août, à partir de 12 h 30. (*La Montagne*, 23 juillet 2014)

Signalons, entre parenthèses, que *méchoui* est attesté notamment dans la presse régionale française : peut-on interpréter cette donnée comme une marque révélatrice d'une intégration de la communauté maghrébine plus réussie en

province que dans les grandes villes ? L'exemple suivant, qui revient à plusieurs reprises dans la presse, témoigne à notre sens d'un croisement entre les cultures française et maghrébine et permettrait de confirmer l'hypothèse avancée ci-dessus :

Méchoui et jeux pour le 14 juillet. C'était le méchoui traditionnel du 14 juillet, à la salle des fêtes lundi. (*Le Journal du Centre*, 18 juillet 2014)

C'est encore une fois l'analyse de la presse qui révèle un nouvel emploi syntaxique : *méchoui*, en effet, participe de l'élaboration d'une variante du quasi-phrasème (MEL'ČUK 2003 : 25) « pause café » :

La journée s'est déroulée dans une ambiance conviviale avec une pause méchoui à midi au boudodrome Jean-de-Village, niché dans un écrin de verdure. (*Le Berry républicain*, 21 juillet 2014)

L'emploi d'un substantif arabe au cœur d'une structure qui indique, normalement, une habitude typiquement française, rend compte selon nous d'un croisement culturel important. En outre, l'absence de marques graphiques – italique ou guillemets – paraît suggérer qu'il s'agit d'un emploi, somme toute, courant et qui ne devrait pas choquer les lecteurs.

À côté des mots empruntés aux langues locales, la macrostructure de la *BDLP* contient aussi des syntagmes caractérisés par le croisement de lexèmes français et de lexèmes empruntés à d'autres langues. C'est le cas de *bouillie de toloman* et *fécule de toloman*, relevés dans la base Antilles et signalés aussi dans les variantes sans préposition : *bouillie toloman* et *fécule toloman*, plus proches de la syntaxe simplifiée du créole.

Pour ce qui concerne la catégorie verbale, nous porterons le regard non pas sur la manière dont les emprunts à d'autres langues – l'arabe notamment – fonctionnent en français mais plutôt sur les transformations subies par certains lexèmes verbaux français après avoir été transplantés dans des variétés de français locales. Signalons à ce propos la réduction sémantique subie par *préparer*, employé en République Centrafricaine en tant que synonyme de *cuisiner* :

Préparer (v.). (En emploi absolu) Faire la cuisine, préparer le repas.

Où est maman ? – Elle prépare à la maison

Francophonie : Emploi généralisé à tous les pays de l'Afrique subsaharienne couverts par IFA. (Selon IFA, 1983 et travaux ultérieurs liés à IFA). Il est également en usage au Congo (Brazzaville) (A. Queffélec, A. Niangouna) et au Gabon (K. Boucher, S. Lafage, 2000). [...] [*BDLP*]

L'article *manger*, présent dans la base Antilles, a, lui aussi, attiré notre attention : *manger* est employé aux Antilles (Martinique, Guyane, Guadeloupe,

Haïti) dans sa fonction de substantif, pour indiquer un repas et/ou la nourriture. Voici quelques-uns parmi les exemples cités :

Le dimanche, il me fait entrer chez lui, il me dit de m’asseoir dans un petit coin à terre, et lorsque son manger est cuit, il me donne des morceaux d’igname gros comme ça, avec de la morue. (J. Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, 1950, p. 52)

Hier soir, ma maman a fait du bon manger, déclare Romane avec des gestes de grande femme : migan de fruit-à-pain et gueule de cochon. (J. Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, 1950, p. 25)

Mais, c’est l’histoire du verbe substantivé *manger*, rapportée dans la section « Historique » de l’article en question, qui mérite d’être soulignée, car *manger* doit être mis en relation avec le substantif créole *manjé* – qui signifie « nourriture » – plutôt qu’avec le français *manger* :

Il est difficile de bien rendre compte de la spécificité de l’emploi substantival de *manger* dans les français d’outre-mer par rapport à l’usage métropolitain. La substantivation de ce verbe est attestée depuis l’ancien français, et le TLF donne les sens de « nourriture, mets » et « repas » sans la moindre marque d’usage. La consultation d’un dictionnaire plus récent nous apprend toutefois que le sens de « fait, acte de manger » est senti comme ‘vx.’ et que celui de « nourriture, repas » est considéré comme ‘pop.’ (NPR 2008) aujourd’hui en France. Quoi qu’il en soit, le français régional antillais subit l’influence du créole *manjé* n. “nourriture”, ce qui fait de l’emploi de *manger* n. m. un régionalisme de fréquence. [BDLP]

4. En guise de conclusion

Ce bref voyage au cœur du lexique de l’alimentation permet d’ébaucher quelques remarques conclusives. Tout d’abord, les outils lexicographiques examinés soulignent, quoiqu’à des degrés différents, que des dynamiques d’hybridation lexicale sont à l’œuvre. Cependant, ce n’est que grâce à la mise en relation de plusieurs dictionnaires qu’il est possible d’en prendre conscience. Rappelons le rôle fondamental de la *BDLP* : celle-ci, en effet, enregistre des usages qui ne sont pas pris en compte par les dictionnaires rédigés en France mais qui témoignent des métamorphoses produites par les croisements culturels et linguistiques. Dans la plupart des cas, ceux-ci concernent la dimension sémantique qui peut faire l’objet d’une extension ou d’une réduction des sèmes mais il arrive aussi que l’intégration parvienne à des degrés plus profonds en touchant à la dimension syntaxique avec la production de nouveaux quasi-phrasèmes.

Ensuite, la confrontation avec la presse est d’autant plus intéressante qu’elle permet de vérifier les contextes d’emploi des substantifs étudiés. Elle permet aussi

d'éviter le figement représentationnel qui pourrait dériver de la description lexicographique.

Enfin, le parcours suivi prouve que le lexique fonctionne en tant que miroir des brassages culturels et identitaires de plus en plus fréquents qui se produisent dans l'espace francophone et rend compte de profils identitaires de plus en plus pluriels et bigarrés. Autrement dit, la circulation du lexique, ainsi que les emplois relevés dans la presse, témoignent de la métamorphose du système des représentations culturelles français appelé à accueillir des références véhiculées par d'autres communautés francophones. Non seulement le lexique examiné témoigne des liens qui se tissent entre langues et cultures hétérogènes – ce qui permet de dépasser tout stéréotype et de considérer toute vision ethnocentrique comme obsolète – mais peut être considéré comme une manifestation, sur le plan linguistique, du phénomène de la globalisation, celui-ci étant conçu comme « des réseaux d'interdépendance et de connexion entre entités territoriales de dimensions variables [...] mais aussi entre différents domaines d'activité » (MUFWENE, VIGOUROUX 2014 : 10).

Bibliographie de référence

- Base de données lexicographique panfrancophones*, www.bdlp.org [Consultée en novembre 2014].
- BOYER, H., 2003, *De l'autre côté du discours. Recherches sur les représentations communautaires*, Paris, L'Harmattan.
- CALVET, L.-J., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon.
- DE SALINS, G.-D., 1992, *Une introduction à l'ethnographie de la communication*, Paris, Didier.
- EECKHOUT Van, L., 2007, *L'immigration*, Paris, Odile Jacob, La documentation Française.
- EECKHOUT Van, L., 2013, *France plurielle. Le défi de l'égalité réelle*, Paris, Gallimard. *Europresse*, www.bpe.europresse.com [Consultée en novembre 2014].
- GLISSANT, E., 1990, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard.
- JODELET, D. (éd.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF.
- Grand Robert de la langue française*, version en ligne.
- INSEE, Institut National de la statistique et des études économiques, <http://www.insee.fr> [Consulté en novembre 2014].
- LÉVI-STRAUSS, C., 1974, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MEL'ČUK, I., 2003, « Les collocations : définitions, rôle et utilité », in F. GROSSMANN, A. TUTIN (éds), *Les collocations. Analyse et traitement, Travaux et recherches en linguistique appliquée*, Série E, 1, Amsterdam, De Werelt, p. 23-31.
- MUFWENE, S. S., VIGOUROUX C. B. (éds), 2014, *Colonisation, globalisation et vitalité du français*, Paris, Odile Jacob.

NIKLAS-SALMINEN, A., 2005, *La lexicologie*, Paris, Armand Colin.

REY, A., DELESALLE, S., 1979, « Problèmes et conflits lexicographiques », *Langue Française*, n. 43, p. 4-26.

THIBAUT, A., 2004, « Évolution sémantique et emprunts : les gallicismes de l'espagnol », *Historische Semantik in den romanischen Sprachen*, Niemeyer, Tübingen, p. 103-119.

Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr>, [Consulté en novembre 2014].

Michela Murano
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
michela.murano@unicatt.it

Premières images, premiers mots : les ouvrages prédictionnaires de FLE en Italie dans les années 1990

1. Le français à l'école élémentaire, les imagiers bilingues dans les librairies

Le Décret Ministériel 28 juin 1991 a introduit l'enseignement d'une langue étrangère dans l'école élémentaire italienne. Le français était l'une des quatre langues proposées, avec l'anglais, l'espagnol et l'allemand¹.

Quelques années plus tôt, un décret du président de la République (D.P.R. 12 février 1985, n. 104) avait approuvé les *Programmi per l'istruzione primaria*, proposés par la ministre Falcucci, qui inséraient l'enseignement de la langue étrangère dans le cadre d'une vision globale de l'éducation linguistique :

L'educazione linguistica, in un'epoca di intense comunicazioni e nella prospettiva di un crescente progresso di integrazione nella comunità europea, non può prescindere da un approccio alla conoscenza di una lingua straniera [...] un breve tempo dedicato quotidianamente alla lingua straniera durante le normali attività didattiche assicurerà la necessaria continuità nell'educazione linguistica e sarà ausilio non indifferente per rinforzare il processo di apprendimento.²

Dans les programmes pour l'école élémentaire confluaient les résultats de deux expérimentations dirigées par deux des plus grands *glottodidatti* de l'époque : le projet *Insegnamento della Lingua Straniera nella Scuola Elementare – ILSEE*, dirigé par Renzo Titone, et le projet *Ianua linguarum*, dirigé par Giovanni Freddi.³

¹ « Nella scuola elementare l'insegnamento della lingua straniera, riguarda, di norma, le quattro lingue più diffuse : francese, inglese, spagnolo, tedesco » (D.M. 28 giugno 1991 art.1, riportato in Danieli p. 171 ss).

² Le document est accessible dans le site www.archivio.pubblica.istruzione.it ou dans les annexes du texte de Freddi 1990.

³ Pour la présentation des projets *ILSEE* et *Ianua Linguarum*, nous renvoyons à PORCELLI, BALBONI 1992 : 44ss et DALOISO 2009 : 20ss.

Les indications didactiques contenues dans ces programmes préconisaient l'utilisation d'une méthode naturelle et ludique et donnaient la priorité aux activités orales : les compétences pratiques visées étaient la conversation et la lecture sur des thèmes concernant la vie quotidienne. L'enseignement d'une langue étrangère avait en réalité une finalité bien plus ample, qui touchait le développement cognitif de l'enfant et la communication interculturelle :

- a) aiutare ed arricchire lo sviluppo cognitivo offrendo un altro strumento di organizzazione delle conoscenze ;
- b) permettere al fanciullo di comunicare con altri attraverso una lingua diversa dalla propria ;
- c) avviare l'alunno, attraverso lo strumento linguistico, alla comprensione di altre culture e di altri popoli.⁴

L'éducation à la langue étrangère ayant une fonction formative et non instrumentale, le choix de la langue à enseigner/apprendre n'était pas déterminant, même si les *Programmi per l'istruzione primaria* font mention de « criteri oggettivi di utilità sociale e culturale », du caractère véhiculaire de la langue anglaise⁵ et des conditions de plurilinguisme existant dans le pays, comme autant de critères à prendre en compte pour le choix.

Dans les années 1990, la présence d'enfants scolarisés pouvant étudier une langue étrangère au choix parmi quatre langues européennes différentes a créé en Italie un public potentiel pour des ouvrages pré-scolaires et parascolaires ; dans cette production foisonnante on enregistre, entre autres, l'apparition de nombreuses publications qui s'apparentent de près ou de loin au dictionnaire bilingue.

Ces ouvrages ont fait l'objet de peu d'études dans le domaine de la métalexigraphie. Pierre Corbin explique les raisons du peu d'intérêt qu'ils ont suscité par

le caractère à la fois disparate et dispersé de l'ensemble de productions considéré, l'apparente insignifiance de beaucoup d'entre elles, des traditions tant marchandes qu'intellectuelles peu enclines à connecter l'image avec le dictionnaire dit « de langue », le net déficit d'intérêt de la recherche métalexigraphique concernant aussi

⁴ Cf. *Programmi didattici per l'istruzione primaria*, FREDDI 1990 : 133.

⁵ « Si terrà conto, tuttavia, del carattere veicolare della lingua inglese, in quanto offre occasioni più frequenti di esperienza e quindi, di rinforzo positivo per l'uso generalizzato che se ne fa nei mezzi di comunicazione, negli scambi internazionali e in campo tecnologico (ad esempio, nel linguaggio dei calcolatori) » (*Programmi per l'istruzione primaria*, FREDDI 1990 : 133).

bien les dictionnaires dits « encyclopédiques » que l'iconographie (CORBIN 2001 : 17-18).

Suivant Corbin, nous pensons que ces productions qu'il appelle *prédictionnaires* et qui représentent « les jalons initiaux de notre pratique dictionnaire » (2001 : 57), constituent dans leur globalité un champ de recherche digne d'intérêt (*ibidem*).

En ce qui concerne le français langue étrangère, dans les années 1990-2000 on compte au moins sept titres différents – sans compter les rééditions – d'ouvrages *prédictionnaires* bilingues (AMERY 1991 ; AMERY 1998 ; AMERY 1999 ; BRANCA et al. 1993 ; GIROMINI 1999 ; GRISEWOOD, SLEIGHT 1992 ; *Premiers mots français* 1990), trois dictionnaires bilingues d'apprentissage (CAZZINI TARTAGLINO et al. 1996 ; FOURMENT BERNI-CANANI 1998 ; LOCATELLI et al. 2000), plus un ouvrage sur CD-Rom (DE DOMINICIS, DANFLOUS 1998), ce qui représente une nouveauté absolue dans l'histoire de la lexicographie bilingue franco-italienne.⁶

Dans les paragraphes qui suivent, après l'exposition de quelques repères théoriques et typologiques sur les dictionnaires pour enfants, l'analyse de quelques imagiers nous permettra de dresser un tableau, certes encore partiel, de la production *prédictionnaire* de ces années.

2. Dictionnaires pour enfants et *prédictionnaires*

Comme le rappelle Alise Lehmann (2002 : 74-75), l'appellation *dictionnaire pour enfants* englobe des ouvrages généralement unilingues, hétérogènes par leur taille et par leur public. Selon les auteurs, la périodisation de l'âge des destinataires et les dénominations diffèrent : Franz Josef Hausmann (1990) oppose le *dictionnaire pour enfants* (*Kinderwörterbuch*), ouvrage destiné aux enfants de mois de 10 ans, au *dictionnaire scolaire* (*Schulwörterbuch*), destiné à des enfants plus âgés.

Alise Lehmann (2002 : 76) divise le public des enfants en 4 segments : les tout-petits n'ayant pas atteint l'âge de 6 ans (école maternelle), les enfants de 6 à 8 ans (CP, CE1), les enfants de 8 à 12 ans (CE2, CM) et enfin les collégiens jusqu'à la troisième.

⁶ Pour une vision globale de l'histoire de la lexicographie bilingue franco-italienne, nous renvoyons au répertoire édité par Jacqueline Lillo (2008). Pour un aperçu sur les dictionnaires scolaires, cf. LILLO 2006.

Pierre Corbin parle de *prédictionnaires* pour les ouvrages destinés aux enfants de moins de 6 ans et décrit ainsi les deux caractéristiques principales des *productions prédictionnaires* :

[elles] affichent une finalité expressément langagière et/ou dictionnaire [...]
 [elles] sont supposées aider au développement de la compétence lexicale de leurs utilisateurs et/ou à la familiarisation de ceux-ci avec les dispositifs dictionnaires (CORBIN 2001 : 19-20).

À l'intérieur de l'espace prédictionnaire, Pierre Corbin distingue trois types majeurs de productions (2001 : 25) existant à l'état autonome ou en combinaison (2001 : 33) : les dispositifs abécédaires, les imagiers et les ouvrages dictionnariformes. Ces ouvrages se caractérisent par des conditions de production plus disparates que celles des dictionnaires proprement dits et par des conditionnements très variés, du point de vue du format, de la matière et de la présence de gadgets plus ou moins interactifs (CORBIN 2001 : 26).

Les dispositifs abécédaires (*ibid.* : 34ss) sont centrés sur la présentation ordonnée des lettres, chacune illustrée par au moins un mot qui la comporte à l'initiale. Si la connaissance de l'ordre alphabétique n'est pas nécessaire pour apprendre à lire, elle révèle son utilité au moment de consulter un index, comme la structure d'accès d'un dictionnaire.

Les dispositifs imagiers sont fondés sur le « couplage de représentations iconiques et d'items langagiers, généralement lexicaux, déterminés ou non » (*ibid.* : 37ss). Les modules mot-image sont indépendants et décontextualisés dans les imagiers dits *monomodulaires* (*ibid.* : 38ss) ; en revanche, dans les imagiers *plurimodulaires* (*ibid.* : 41ss), des unités iconographiques regroupent plusieurs modules imagiers élémentaires reliés à une situation ou à un lieu d'activité donnés.

Enfin, dans les dispositifs dictionnariformes, « derniers jalons prédictionnaires avant les dictionnaires scolaires » (*ibid.* : 45), des items langagiers constitués en adresses sont couplés avec des séquences textuelles en rapport avec eux. Le contenu textuel des articles, souvent disposés selon l'ordre alphabétique, peut aller de la contextualisation des items aux gloses explicatives, aux informations de divers ordres (informations flexionnelles, informations étymologiques, renvois analogiques, équivalents lexicaux, contraires, etc.).

Les études citées précédemment n'accordent pas une attention spécifique aux ouvrages prédictionnaires bilingues⁷ ; en outre, dans le domaine de la

⁷ Lorsqu'il parle de l'importance de la gadgétisation et de l'interactivité dans les dispositifs prédictionnaires, Pierre Corbin (1990 : 29-30) cite les imagiers bilingues, car ils sont

métalexigraphie franco-italienne les ouvrages prédictionnaires n'ont pas fait l'objet d'études, même si quelques-uns d'entre eux figurent dans le répertoire édité par Jacqueline Lillo (2008).⁸

Dans les paragraphes qui suivent, nous allons effectuer une première présentation des ouvrages édités dans les années 1990, en utilisant les instruments méthodologiques fournis par l'article fondateur de Corbin, qui a le mérite d'avoir défriché un domaine presque inexploré.

En l'absence d'abécédaires franco-italiens, il nous paraît particulièrement intéressant de nous arrêter sur les imagiers bilingues, qui s'avèrent les premiers dispositifs prédictionnaires permettant à l'enfant de faire l'expérience, à travers la voix d'un adulte,⁹ des mots prononcés dans une autre langue.

Notre analyse ne prendra pas en compte les deux ouvrages prédictionnaires qui rentrent à notre avis dans la catégorie des dispositifs dictionnariformes, BRANCA et al. 1993 et GIROMINI 1999, parce qu'ils déclarent viser un public en âge scolaire (6-10 ans pour les *1000 parole* de Disney ; 8 ans ou plus pour le *Dizionario di francese per bambine e bambini*).

3. Une pluralité d'ouvrages pré- et parascolaires

3.1. Les conditions de production

Les dispositifs imagiers bilingues pour le couple de langues français-italien publiés dans les années 1990 sont au nombre de cinq et se situent plutôt vers le début de la décennie :

souvent pourvus de caches que l'on doit soulever ou de tirettes qui permettent de passer d'une langue à une autre.

⁸En général, la lexicographie bilingue franco-italienne destinée aux enfants n'a pas suscité beaucoup de recherches : seules exceptions, la mention du dictionnaire électronique *Primavoce* (DE DOMINICIS, DANFLOUS 1998) dans Lo Nostro 2005 et la production de Michèle Fourment Berni-Canani en tant que lexicographe (1998) et métalexigraphe (2002 et autres).

⁹Les indications didactiques concernant l'enseignement de la langue maternelle italienne, contenues dans les programmes pour l'école élémentaire de 1985, tiennent grand compte de l'écoute de textes lus par un adulte : « La prima esperienza di lettura del fanciullo, che deve essere protratta per tutto l'arco della scuola elementare, è sentir leggere l'adulto, cioè sentirgli 'eseguire' oralmente la lettura di testi di vario tipo » (FREDDI 1990 : 131).

1990 – *Premiers mots français. Dizionario francese illustrato con schede operative*, 43 pp.

1991 – H. AMERY, *Le prime cento parole. Francese*, 34 pp.

1992 – J. GRISEWOOD, K. SLEIGHT, *Mi diverto imparando il francese*, 47 pp.

1998 – H. AMERY, *Le prime mille parole in francese con una semplice guida alla pronuncia*, 64 pp.¹⁰

1999 – H. AMERY, *Le prime cento parole in francese. Libro sticker*, 32 pp.

Les deux premiers ouvrages d'Heather Amery avaient eu des éditions précédentes : la première édition de *Le prime mille parole* est de 1979, celle de *Le prime cento parole* remonte à 1983.

La production prédictionnaire bilingue franco-italienne consiste généralement en l'adaptation d'ouvrages d'origine étrangère, provenant principalement de pays anglo-saxons et conçus à l'origine pour un public de langue maternelle anglophone, ou bien pour l'apprentissage de l'anglais langue étrangère ; le procédé d'adaptation, que Corbin avait également remarqué dans son corpus (CORBIN 2001 : 26), permet aux maisons d'édition de réduire les investissements.¹¹

Les ouvrages d'Heather Amery sont édités par une maison d'édition londonienne, Usborne, spécialisée en livres pour enfants. Ils font partie de deux séries de livres (*First thousand words* et *First hundred words*) qui se sont déclinées depuis la fin des années 1970 en plusieurs versions monolingues et bilingues, finalisées à la découverte du vocabulaire en langue maternelle et en langues étrangères, qui ne modifiaient pas l'appareil iconique et conceptuel de base.

L'ouvrage de John Grisewood et Caty Sleight, édité par La Scuola avec son homologue *Mi diverto imparando l'inglese*, est l'adaptation italienne de *Fun to learn English*, publié en 1991 à Londres par Kingfisher books.

Les premiers mots français, seul ouvrage édité par une maison d'édition qui publiait à cette époque un dictionnaire bilingue général français-italien (FERRANTE, CASSIANI 1991), est la version italienne de deux imagiers publiés en Belgique par l'éditeur Zuidnederlandse Uitgeverij N.V., *First steps in French* et *J'apprends l'anglais*.

¹⁰ Nous incluons cet imagier dans notre corpus, en dépit du fait que les modules imagiers dont il se compose n'aient que deux composants (cf. 3.2), en raison de la présence du paratexte en italien et de la liste bilingue des mots en fin d'ouvrage.

¹¹ On peut curieusement remarquer que parmi les imagiers monolingues français diffusés en Italie à la même époque, deux ont été créés par des éditeurs italiens (*Immaginario* 1993 ; OLIVIER, HAUZY 1996) ; seul le troisième, imprimé en Italie mais édité par Ravensburger (SPANNER 1993), est une adaptation.

3.2. La macrostructure

D'après Alise Lehmann, les dictionnaires monolingues pour les enfants jusqu'à six ans contiennent normalement une nomenclature de 1000-2000 mots (2002 : 76). Cette considération sur la taille du dictionnaire recoupe les résultats des études sur l'acquisition du vocabulaire (cf. par exemple LENNEBERG 1971, cité par FREDDI 1990 : 87-91), selon lesquelles le vocabulaire de l'enfant aurait l'ampleur suivante : 30-50 mots entre 18 et 24 mois ; un millier de mots à 39 mois ; 1500 mots à 4 ans ; 2000 mots à 5 ans.

La taille de la nomenclature des imagiers franco-italiens de notre corpus n'est clairement déclarée que dans les titres des ouvrages d'Heather Amery¹², qui vont de 100 à 1000 mots. Si l'on considère le nombre de pages et le nombre moyen d'items (une vingtaine par page) des deux autres ouvrages, on peut considérer que leur nomenclature ne dépasse pas les 1000 mots.

Concernant la macrostructure des imagiers, notre analyse reposera sur la typologie mise au point par Pierre Corbin (2001 : 37ss), fondée sur cette définition du *module imagier* :

Chaque connexion d'un item langagier avec une représentation iconique constitue un module imagier élémentaire d'un dispositif imagier d'ensemble, qui peut, lui, être conçu comme une collection de modules élémentaires organisée selon certains principes.

Dans le cas d'un dispositif imagier bilingue, le module imagier est constitué de trois¹³ éléments : une représentation iconique et deux items langagiers.

S'il y a coïncidence entre une unité iconographique, représentée par l'illustration, et le module imagier, le dispositif imagier est appelé *monomodulaire*. Chaque couple item(s) langagier(s)-représentation iconique, discriminable par des repères matériels comme les blancs ou les encadrements, constitue un module indépendant, non associé à d'autres modules et donc décontextualisé. L'ordre de présentation des modules peut être aléatoire, alphabétique ou thématique.

Les imagiers *plurimodulaires* sont en revanche constitués d'« unités iconographiques qui regroupent plusieurs modules imagiers élémentaires dans

¹² En ce qui concerne les dispositifs dictionnariformes, la nomenclature est déclarée dans le titre du dispositif dictionnaire Disney pour un public âgé de 6-10 ans (1000 mots), aussi bien que dans GIROMINI 1999 (500 mots italien-français, 500 mots français-italien).

¹³ Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous avons inclus dans le corpus un imagier partiellement bilingue, le *Prime mille parole* (AMERY 1998), dont les modules imagiers sont constitués sur le modèle des imagiers monolingues.

une composition graphique globale, selon des modalités variables » (CORBIN 2001 : 41).

Tous les imagiers de notre corpus sont plurimodulaires¹⁴ et font une large place à la dimension expérientielle : une composition graphique globale regroupe plusieurs modules imagiers qui sont pertinents dans une situation ou un lieu d'activité donnés¹⁵, ce qui a l'avantage de pousser les enfants à produire des énoncés activant les items langagiers et leurs cooccurents privilégiés.

Dans *Premiers mots français*, les modules imagiers sont incorporés à l'illustration principale, alors que dans les autres dispositifs on a fait le choix d'extraire toutes (AMERY 1991, 1998, 1999) ou certaines (GRISEWOOD, SLEIGHT 1992) images de l'illustration principale et de les dupliquer en situant les modules imagiers correspondants dans des encadrés disposés autour ou en bas de l'illustration. L'enfant est alors poussé à chercher l'objet à l'intérieur de la page (voir Image 11).

Les thèmes des unités iconographiques se recoupent en général d'un ouvrage à l'autre : la maison, ses pièces et les activités de la vie quotidienne (cuisiner, se laver, s'habiller) font la part belle, suivis des lieux de loisirs naturels et artificiels (la campagne, la plage, la piscine, le cirque, etc.). La salle de classe est présente seulement dans deux ouvrages (*Premiers mots* et *Le prime 1000 parole*), ce qui nous fait hypothéiser un emploi plutôt parascolaire de ce type d'ouvrages. Certains ensembles lexicaux, comme les noms de parties du corps, les couleurs, les chiffres et les formes font l'objet de chapitres à part, ou bien sont savamment intégrés dans certaines unités iconographiques (par exemple, AMERY 1991 et 1999 présentent les parties du corps dans les chapitres *à la piscine* et *au vestiaire*, les couleurs dans le chapitre *le magasin*).

Une liste alphabétique finale des mots français est présente dans les trois ouvrages d'Heather Amery (1991 : 33-34 ; 1998 : 56-64 ; 1999 : terza di copertina). GRISEWOOD et SLEIGHT (1992 : 40-45) contient en revanche un « vocabolario a due vie » français-italien et italien-français.

Dans *Premiers mots*, le vocabulaire français est repris dans la deuxième partie de l'ouvrage, appelée *schede operative* : le lexique de chaque unité thématique est disposé dans un ordre aléatoire à l'intérieur d'un encadré. Si de nouveaux mots

¹⁴ Parfois, la plurimodularité ne s'applique pas à tout le texte : par exemple, dans les *Prime mille parole* (AMERY 1998), des thèmes comme la nourriture, les vêtements, la famille, les actions etc. sont abordés à l'aide d'une présentation monomodulaire.

¹⁵ Cela n'est pas sans rappeler les découpages en chapitres thématiques des méthodes d'apprentissage des langues étrangères, qui emploient des unités iconographiques pour présenter le vocabulaire.

sont utilisés dans les exercices, ils sont présentés à l'aide de modules imagiers situés en bas de page.

3.3. Les yeux, les oreilles, les mains de l'enfant suivent la voix de l'adulte

Nous empruntons à Angela Chiantera (1999 : 75) cette description de la démarche de lecture à haute voix de l'adulte auprès d'un jeune enfant, qui nous semble particulièrement adaptée à l'utilisation des imagiers bilingues :

[...] le pagine vengono sfogliate per cercarvi qualcosa che il bambino (anche molto piccolo) possa riconoscere e nominare ; la mano, l'occhio e la parola agiscono insieme per cogliere gli elementi di senso che permettano al giovanissimo lettore di costruire un suo percorso conoscitivo. Nell'insieme delle proposte offerte dalla pagina (e dall'adulto che se ne fa interprete), la sua attenzione seleziona gli elementi di realtà che rientrano nel suo universo di conoscenze, di esperienze, di curiosità, e il suo piacere riemerge tutte le volte che sfogliando e osservando il testo ritrova quell'oggetto, quel particolare a cui la parola detta dà un più di realtà, di presenza.

Si l'on se tourne vers les cinq imagiers que nous avons pris en compte, peu de renseignements sont fournis dans le péritexte concernant l'emploi concret de ces dispositifs par les enfants et les adultes. On peut d'ailleurs imaginer que les textes de présentation de l'ouvrage, même lorsqu'ils sont destinés aux enfants, seront oralisés par l'adulte (plus ou moins) compétent en langue étrangère qui les accompagne dans la lecture.

Dans *Mi diverto imparando il francese* (1992), ouvrage destiné à « lettori giovanissimi che stanno iniziando ad imparare il francese »¹⁶ le court texte *Sul tuo libro* (GRISEWOOD, SLEIGHT 1992 : 4) s'adresse directement à l'enfant pour lui donner des informations tant sur la langue française (par exemple sur le tutoiement et les articles) que sur la structure de l'imagier (typographie, genre grammatical, pronoms personnels sujet).

Dans deux des textes d'Heather Amery (1991 et 1998), le paratexte à l'intérieur du livre est destiné à l'enfant et contient des indications grammaticales sur les articles, sur le genre des noms (en début d'ouvrage) et sur la prononciation (en fin d'ouvrage). Le *Livre sticker* de 1999 présente dans le frontispice, adressé aux adultes, la description du scénario de son utilisation préférentielle : « Incoraggiate il bimbo ad abbinare le parole sulla pagina a quelle sulla figurina adesiva, aiutandolo, se occorre, a leggere i nomi ».

En ce qui concerne les textes contenus dans la quatrième de couverture, ils sont adressés aux adultes, mais n'évoquent pas leur rôle dans l'utilisation du

¹⁶ Citation tirée de la quatrième de couverture.

dispositif ; dans *Le prime mille parole*, ce texte contient une ouverture assez inattendue vers un public de tous âges, souhaitant apprendre le français par les images, alors que la présentation générale de l'ouvrage semblerait le destiner à un public d'enfants.

Les premiers mots français est le seul ouvrage qui affiche des ambitions didactiques : il contient des instructions destinées vraisemblablement aux enseignants, écrites par le psycholinguiste-didacticien Renzo Titone (*Premiers mots* 1990 : 3, voir Image 12). Titone montre comment deux notions-clés dans l'enseignement des langues, la *communication* et le *contexte* – s'incarnent dans cet ouvrage, qu'il propose d'exploiter comme outil didactique en classe :

- dans l'imagier qui forme la première partie, les données linguistiques sont insérées par le biais de l'illustration dans des contextes qui font partie de l'expérience de vie de l'enfant, puis présentées dans un texte de type narratif, traduit en italien dans la page de droite ;
- dans la deuxième partie, chaque situation est reprise par une série de questions qui engagent l'enfant dans une conversation, ainsi que par un exercice à trous.

Cette double structure et la pluralité d'activités proposées devraient favoriser l'usage actif de la langue avec l'enseignant et les autres élèves, qui sera renforcé par des activités de jeu et de dramatisation.

En ce qui concerne la forme orale des mots français, qui, rappelons-le, devait constituer le premier contact avec la langue étrangère d'après les *Programmes* de 1985 et le D.M. de 1991, les informations sur la prononciation sont fournies de manière très disparate et sont destinées tantôt à l'enfant, tantôt à l'adulte.

Elles sont complètement absentes dans *Les premiers mots français* (1990), ouvrage destiné prioritairement à l'utilisation en classe, ainsi que dans l'ouvrage de John Grisewood et Caty Sleight (1992), où pour expliquer l'absence d'informations sur la prononciation des mots français on met en avant les nombreuses différences de prononciation qui existent avec l'italien et on renvoie l'enfant à la prononciation d'un adulte compétent :

Non abbiamo deliberatamente mostrato come si pronunciano le parole. Il francese è una lingua che si pronuncia in maniera molto diversa dall'italiano. Per questo motivo è molto meglio chiedere ad un insegnante o a qualcuno che sa parlare la lingua come pronunciare le parole nella maniera corretta. Meglio ancora se chiedi ad un francese !
(GRISEWOOD, SLEIGHT 1992 : 4)

Juste avant l'index de *Le prime cento parole*, Heather Amery propose un petit guide de prononciation (par ex. « ç è pronunciata come la s di sole », 1991 : 33).¹⁷

¹⁷ Dans le court texte de présentation, l'enfant est rassuré quant à l'intelligibilité des mots

Quant à l'index, cet ouvrage exploite un système de transcription qui utilise des caractères alphabétiques et les majuscules (la baignoire – la bégna¹⁸) et qui évolue d'un imagier à l'autre. Dans *Le prime mille parole*, le guide de la prononciation (1998 : 56), plus développé, mais aussi plus confus, mélange les indications du passage de la graphie à la phonie à la présentation de la méthode de transcription.

La présentation de quelques aspects des imagiers bilingues franco-italiens publiés dans les années 1990, que nous avons exposée dans les paragraphes précédents, nous a permis de relever l'hétérogénéité de ces dispositifs, qui se laissent difficilement reconduire à une typologie et complexifient ultérieurement la diversité de l'espace prédictionnaire esquissé par Pierre Corbin à propos de la production monolingue. À partir de cette analyse préliminaire, on peut préconiser une pluralité de recherches qui abordent dans le détail, à travers une analyse de la macro et microstructure, les questions spécifiques posées par la dimension bilingue de ces ouvrages.

4. Conclusion : la production prédictionnaire après 2000

La production prédictionnaire en FLE après l'an 2000 se caractérise par une extrême pauvreté¹⁹ : excepté la réédition des ouvrages à succès d'Heather Amery en 2003 et en 2007, ainsi que du *Dizionario per bambini e bambine* chez Giunti, les imagiers ont disparu des catalogues des éditeurs. En 2015, les livres d'Amery sont désormais sortis du catalogue Usborne, mais ils ont été remplacés par un nouvel imagier, *Imparo il francese con gli adesivi* (MEREDITH 2011), qui reprend le gadget des stickers et s'adapte aux exigences du marché actuel, en donnant la possibilité d'écouter sur internet la prononciation des mots. Parmi les imagiers monolingues, le *Dictionnaire illustré* est encore au catalogue ELI, tant dans sa forme complète (dernière éd. 2007) que dans trois fascicules thématiques (2002).

qu'il prononcera suivant cette méthode : « I suoni tipici di una lingua possono essere appresi in maniera accurata solo ascoltando attentamente le persone che la parlano e provando a ripetere allo stesso modo. Comunque, se pronuncerai queste parole seguendo il metodo indicato nel libro, una persona francese sarà in grado di capirti anche se il tuo accento non è perfetto. » (1991 : [2])

¹⁸ Les majuscules marquent la voyelle dans la syllabe accentuée.

¹⁹ Notre recherche a été effectuée dans le catalogue *sbn.it* et dans les sites internet des principales maisons d'édition ayant publié des dispositifs prédictionnaires et des dictionnaires bilingues dans les dernières décennies.

La baisse du nombre d'ouvrages prédictionnaires bilingues franco-italiens²⁰ s'explique par la législation scolaire en vigueur, qui a de fait éliminé l'enseignement du français de l'école élémentaire.

Le troisième millénaire s'est ouvert avec la restriction du choix des langues enseignées à l'école élémentaire italienne. Les deux réformes Moratti et Gelmini ont progressivement attribué à l'anglais le rôle de langue étrangère dominante en Italie. La réforme Moratti, approuvée en 2003, prévoit que l'enseignement de l'anglais soit obligatoire à l'école élémentaire²¹ à partir de la première année. L'introduction d'une deuxième langue étrangère pour deux heures survient à la *Scuola Media* (BALBONI 2009 : 107). En 2009, la réforme Gelmini permet d'éliminer la deuxième langue étrangère à la *Scuola Media* et d'utiliser ces deux heures pour atteindre 5 heures hebdomadaires d'enseignement de l'anglais (*ibid.* : 108).

D'un autre côté, l'intérêt pour le plurilinguisme enfantin augmente sensiblement, car il a une valeur politique stratégique pour l'Union Européenne (DALOISO 2009 : IX) : la maîtrise de plusieurs langues communautaires est considérée comme nécessaire pour la pleine citoyenneté européenne. Michele Daloiso (2009 : 24ss) souligne la croissance exponentielle de projets et expériences de sensibilisation aux langues étrangères (*éveil aux langues*) dans les *scuole dell'infanzia* italiennes. Ces expériences, de caractère pour la plupart local, touchent la langue anglaise, mais aussi l'allemand, l'espagnol et le français.

La volonté d'élever des enfants sensibles à la diversité linguistique et initiés à la connaissance de plusieurs langues européennes permet d'espérer que les

²⁰ Il en est de même pour les dispositifs dictionnariformes, avec la réédition d'un seul ouvrage, et pour les dictionnaires scolaires, qui se réduisent à deux nouveaux ouvrages de Zanichelli, *Il primissimo Zanichelli di francese* en 2005 et *Il primo Zanichelli di francese* (MAMBRINI 2012) et à la nouvelle édition de *Il primo dizionario di francese Garzanti* en 2007.

²¹ Malgré les déclarations sur la valeur formative et non utilitaire de l'enseignement d'une langue étrangère à l'école élémentaire, contenues dans les Programmes de 1991, quelques années plus tard Sergio Danieli présentait déjà la situation suivante : « Genitori che conducono azioni di rivendicazione nei confronti della scuola non sempre rispettose delle situazioni di fatto e delle prerogative formative, che si impegnano finanziariamente per far frequentare corsi di inglese promossi dalle più disparate organizzazioni, che assillano Direzioni Didattiche e Presidenze delle Scuole Medie per l'iscrizione alle classi con inglese, considerate di livello superiore e insignite del valore di 'status symbol', [...] insegnanti che nei Collegi propugnano l'inglese come lingua da adottarsi e talora danno vita a sotterranei tentativi di sabotaggio nei confronti dei colleghi francesisti, germanisti o ispanisti » (DANIELI 1994 : 21-22).

imagiers bilingues n'ont pas perdu leur place dans les rayons des librairies et leur raison d'être parmi les supports pour l'apprentissage des langues étrangères. À côté des dessins animés et des chansons, auxquels on peut désormais accéder librement sur internet, ces beaux livres coloriés, qui appellent la présence d'un adulte lecteur compétent en langue étrangère auprès de l'enfant, représentent une occasion d'acquérir le patrimoine lexical d'une langue étrangère à travers l'audition, l'association audio-visuelle et la conversation.

Bibliographie

Dictionnaires et imagiers

- AMERY, H., FOLLIOT, C., 1979, *Le prime mille parole. Francese. Con guida alla pronuncia*, London, Usborne.
- AMERY, H., 1983, *Le prime mille parole in francese con guida alla pronuncia*, London, Usborne.
- AMERY, H., 1991, *Le prime cento parole. Francese*, London, Usborne.
- AMERY, H., 1998, *Le prime mille parole in francese con una semplice guida alla pronuncia*, Londres, Usborne.
- AMERY, H., 1999, *Le prime cento parole in francese. Libro sticker*, London, Usborne.
- AMERY, H., 2003, *Le prime cento parole in francese*, London, Usborne.
- AMERY, H., 2007, *Le prime mille parole in francese. Con una semplice guida alla pronuncia*, London, Usborne.
- BRANCA, M., PASTI, A., TIXI, A., 1993, *1000 parole : dizionario illustrato francese-italiano*, Milano, The Walt Disney Company Italia.
- CAZZINI TARTAGLINO, A., PARINI, F., PFELLER, V., VIOLI, S., 1996, *Il mio primo dizionario di francese Garzanti*, Milano, Garzanti.
- DE DOMINICIS, F., DANFLOUS, F., 1998, *Primavoce Francese. Libro e cd*, Milano, Garzanti.
- FERRANTE, V., CASSIANI, E., 1991, *Dizionario moderno Italiano-Francese Francese-Italiano*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- FOURMENT BERNI-CANANI, M., 1998, *DAF Dizionario di Apprendimento della lingua francese*, Torino, Paravia.
- GIROMINI, M. (1^{ère} éd.) 1999, *Dizionario di francese per bambine e bambini*, Firenze, Giunti Demetra.
- GRISEWOOD, J., SLEIGHT, K., 1992, *Mi diverto imparando il francese*, Brescia, La Scuola.
- Il primissimo Zanichelli di francese*, 2005, Bologna, Zanichelli.
- Immaginario: 1500 parole illustrate di francese*, 1993, Casale Monferrato, Piemme.
- LOCATELLI, P., SARACENO, C., ZAGORDI F., 2000, *Il mio primo dizionario di francese illustrato*, Novara, DeAgostini.
- MAMBRINI, S., 2012, *Il Primo Zanichelli di francese. Con DVD Rom*, Bologna, Zanichelli.

- MEREDITH, S., 2011, *Imparo il francese con gli adesivi*, London, Usborne.
- OLIVIER, J., HAUZY, P., 1996, *ELI dictionnaire illustré*, Recanati, European Language Institute.
- OLIVIER, J., HAUZY, P., 2002a, *Mon premier dictionnaire illustré de français. La maison*, Recanati, European Language Institute.
- OLIVIER, J., HAUZY, P., 2002b, *Mon premier dictionnaire illustré de français. Les vacances*, Recanati, European Language Institute.
- OLIVIER, J., HAUZY, P., 2002c, *Mon premier dictionnaire illustré de français. La ville*, Recanati, European Language Institute.
- OLIVIER, J., HAUZY, P., 2007, *ELI dictionnaire illustré. Nouvelle édition revue et augmentée*, Recanati, European Language Institute.
- Premiers mots français. Dizionario francese illustrato con schede operative*, 1990, Torino, Società Editrice Internazionale.
- SPANNER, H., 1993, *Premières images, premiers mots*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag

Articles et ouvrages

- BALBONI, P. E., 2009, *Storia dell'educazione linguistica in Italia. Dalla legge Casati alla riforma Gelmini*, Torino, UTET.
- CHIANTERA, A., 1999, « Ascoltare per leggere. Sull'importanza della lettura ad alta voce », in V. GHERARDI, M. MANINI (éds), *I bambini e la lettura. La cultura del libro dall'infanzia all'adolescenza*, Roma, Carocci, p. 71-88.
- CORBIN, P., 2001, « Des imagiers aux dictionnaires (1). Cadrage d'un champ de recherche », in J. PRUVOST (éd.), *Les dictionnaires de langue française. Dictionnaires d'apprentissage, dictionnaires spécialisés de la langue, dictionnaires de spécialité*, Paris, Champion, p. 15-66.
- DALOISO, M., 2009, *La lingua straniera nella scuola dell'infanzia*, Torino, UTET.
- DANIELI, S., 1994, *La lingua straniera nella Riforma della scuola elementare. Fondamenti, quesiti, soluzioni*, Teramo, Giunti & Lisciani Editori.
- FOURMENT BERNI-CANANI, M., 2002, « Les informations culturelles dans un dictionnaire bilingue d'apprentissage », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 128, p. 467-480.
- FREDDI, G., 1990, *Il bambino e la lingua. Psicolinguistica e glottodidattica*, Padova, Liviana Editrice.
- HAUSMANN, F. J., 1990, « Das Kinderwörterbuch », in F. J. HAUSMANN, O. REICHMANN, H. E. WIEGAND, L. ZGUSTA (éds), *Wörterbücher / Dictionaries / Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexicographie / An International Encyclopedia of Lexicography / Encyclopédie internationale de lexicographie*, t.2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, p.1365-1368.
- LEHMANN, A., 2002, « Constantes et innovations dans la lexicographie du français destinée aux enfants (1970-2001) », *International Journal of lexicography*, vol. 15, n. 1, p. 74-88.

- LENNEBERG, E.H., 1971, *Fondamenti biologici del linguaggio*, Torino, Boringhieri.
- LILLO, J., (2006), « Les dictionnaires scolaires bilingues français-italien », in N. MINERVA (éd.), *Lessicologia e lessicografia nella storia degli insegnamenti linguistici*, vol. 3, *Quaderni del CIRSIL*, n. 5, Bologna, CLUEB, p. 221-236.
- LILLO, J. (éd.), 2008, *1583-2000 : Quattro secoli di lessicografia italo-francese*, 2 vol., Bern, Peter Lang.
- LO NOSTRO, M., 2005, « Panorama italien des dictionnaires italien-français/français-italien sur cd-rom », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 137, p. 95-118.
- PORCELLI, G., BALBONI, P.E., 1992, *L'insegnamento delle lingue straniere nella scuola elementare*, Brescia, La Scuola.

La société mot pour mot

Sonia Branca-Rosoff
Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Clesthia SYLED)
sonia.branca@orange.fr

Émilie Née
UPEC (Céditec)
emilie.nee@u-pec.fr

Interroger les usages d'un mot-notion à partir de la base Frantext : l'exemple de *public* au 16^e siècle

Je ne dresse pas icy une statue à planter au carrefour d'une ville, ou dans une Eglise, ou place publique [...]. C'est pour le coin d'une librairie, et pour en amuser un voisin, un parent, un amy.

(Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t. 1 : 663)

Mariagrazia Margarito a consacré plusieurs essais au public des musées et des guides touristiques, public rêvé d'amateurs éclairés, ou « grand » public qui contraint les spécialistes d'histoire de l'art à simplifier et à stéréotyper les informations (MARGARITO 2000). Or *public* et sa famille constituent un ensemble de mots particulièrement intéressants par leur dynamisme sémantique toujours à l'œuvre. Ils portent sur le rapport entre l'individu et la collectivité et vont de la diversité apparemment aléatoire des spectateurs d'une œuvre culturelle (le public des musées) à la collectivité organisée par le droit (ce qui relève du public /vs/ le privé). *Public* apparaît surtout en tant qu'adjectif dès qu'il s'agit des institutions et des professions (*école publique, service public, fonctionnaires publics*, etc.) ; il est mobilisé dans les débats autour des règles de coexistence dans l'*espace* des différentes communautés. Ses dérivés concernent des activités intellectuelles majeures *publier, publiable, publication* (en rapport avec l'ancienne lexie « crieur public », au sens de « celui qui faisait connaître les nouvelles importantes au public »). On peut mentionner aussi *publicité, publiciste, publicitaire, publi-postage* en notant qu'avec ces dérivés le but commercial tend à effacer le sens d'« ouvert à tous ». De plus, la lexie *opinion publique*, dont le concept selon Jürgen Habermas (1978) serait né vers la fin du 17^e siècle, est toujours au centre des débats politiques.

Nous nous interrogeons ici sur l'usage de *public* au 16^e siècle, tel qu'on peut le dégager des données rassemblées dans la base *Frantext*. Le travail philologique nous paraît indispensable pour le lexique désignant la société car nos institutions

sont filles du langage. En suivant Émile Benveniste, nous partons du mot et nous nous situons en contrepoint d'approches conceptuelles qui envisagent ce que *devrait être* l'espace public ou qui décrivent le fonctionnement des institutions à partir de savoirs juridiques, sociologiques, urbanistiques. L'étude du vocabulaire paraît une ressource essentielle pour le chercheur en sciences humaines et sociales dans la mesure où :

La langue entoure de toute part la société et la contient dans son appareil conceptuel mais en même temps, en vertu d'un pouvoir distinct, elle configure la société en instaurant ce qu'on pourrait appeler le sémantisme social. C'est cette partie de la langue qui a été le plus souvent étudiée. Elle consiste en effet, surtout mais non pas exclusivement, en désignations, en faits de vocabulaire. Le vocabulaire fournit ici une matière très abondante où puisent de toute main les historiens de la société et de la culture. Le vocabulaire conserve des témoignages irremplaçables sur les formes et les phases de l'organisation sociale, sur les régimes politiques, sur les modes de production qui ont été successivement ou simultanément employés, etc.¹ (BENVENISTE 1974 t. 2 : 97-98)

Émile Benveniste pensait à la nomenclature, comme le montre son travail remarquable sur le vocabulaire des institutions européennes (1969), alors que nous abordons les usages discursifs. Notre objet n'est pas l'étude de tel ou tel discours, mais l'analyse du fonctionnement du signifiant *public*, comme aboutissement de manières de dire qui s'accumulent et se stabilisent provisoirement. Conformément aux théories sémantiques issues de l'analyse de discours nous nous intéressons aux usages de locuteurs historiquement situés. Sans renoncer à tenir compte des contraintes linguistiques (le signe *public* au sein d'un paradigme d'autres termes) nous reconnaissons l'importance d'un ordre extérieur reflétant l'état de la société ainsi que les effets des événements historiques, ordre qui se manifeste par les associations préférentielles observables dans les énoncés.

I. L'unité de discours *public*

La démarche nécessite de disposer d'un corpus étendu, ce qui est heureusement le cas grâce à la base Frantext (<http://www.frantext.fr>) et à l'informatique textuelle.

1.1. La base Frantext

La base, échelonnée du 12^e au 21^e siècle, comportait 4 515 références au moment où nous l'avons consultée², soit 271 599 218 mots. Elle constitue donc

¹ Même s'il n'y a – il est essentiel de la rappeler – aucune correspondance simple entre langue et société.

une source documentaire précieuse. Sa dominante littéraire donne cependant une représentation biaisée des usages³ et elle accorde une place qu'on peut juger excessive à Montaigne et Calvin. À eux seuls, ces deux auteurs occupent 20% du corpus. La place qui leur est accordée relativise un peu l'opposition que l'on croit pouvoir établir entre l'analyse des doctrines individuelles et l'analyse des idées cristallisées, ou des pensées toutes faites, qui relèvent d'une histoire collective plus lente. Ce défaut permet en compensation d'observer le rôle de la créativité personnelle dans l'importance prise par certains emplois. Il permet aussi d'observer comment au 16^e siècle, *public* est devenu une « arène⁴ » où des discours s'affrontent, se répondent avant éventuellement de s'imposer.

1.2. Les résultats de la répartition par genres

Les outils informatiques associés à Frantext, servent entre autres à effectuer des requêtes sur un ou plusieurs mots (au sens graphique) dans de vastes ensembles textuels. Pour le 16^e siècle, on peut relever 803 occurrences, de *public* relevant de 62 auteurs⁵. La base rend aussi possibles des requêtes par « genres ». On peut certes critiquer la répartition entre romans /vs/ mémoires /vs/ traités et essais. Ainsi, les *Essais* de Montaigne, rangés dans le genre des « mémoires », n'apparaissent pas dans les essais. Néanmoins, ce classement fait émerger des différences de fréquence suggestives concernant le cotexte de *public* :

Romans	Traités et essais
maison (22,4), honneur (21), cité, homme, ville (16,8), hommes (14), peuple, bonnes, mœurs, sœur, dieu (9,8), privé, privée (8,4), frere (7) NB : <i>maison</i> : - dame sortie de sa maison - la maison de France, la lignée des familles nobles	Dieu (27,2), église (24,5), hommes (16,7), nostre (15,7), temps (15,7), chose [publique] (14,4), choses (13,7), peuple (13,1), homme (12,1), chacun (11,1), monde (8,2), ville (7,9), autorité (7,5), ensemble (7,5), honneur (7,5), Jesus Christ (7,2), particuliere, privée (5,9), magistrats (5,6)

Tableau 1 : Voisinage de *PUBLIC* (toutes variations graphiques et flexions confondues) dans le corpus Frantext du 16^e siècle (contexte : phrase, fréquences relatives)⁶.

² Septembre 2013. La base *Frantext* évolue sans cesse avec l'apport régulier de nouveaux textes.

³ Nous relevons par exemple l'absence du grand juriste Jean Bodin qui a été une source intellectuelle majeure pour toute l'Europe.

⁴ VOLOSHINOV 2010 (BAKHTINE, VOLOSHINOV 1977 [1929]) : 50.

⁵ Les requêtes effectuées ont tenu compte de la variation graphique et des flexions (rangées ici par ordre de fréquence) : *publique* (278 occ.), *public* (225 occ.), *publiques* (151 occ.), *publicque* (68 occ.), *publiq* (43 occ.), *publics* (16 occ.), *publicques* (11 occ.), *publicq* (10), *publiqs* (1).

⁶ Les fréquences indiquées dans ce tableau sont des fréquences relatives, c'est-à-dire la

Dans les essais semble prévaloir un discours générique et le thème de la religion, tandis que les relations sociales et familiales sont associées aux romans. Il faut aussi noter la prégnance d'une configuration antagoniste, différente selon que *public* est employé dans les romans (*public* /vs/ *privé*) ou dans les traités et essais (*public* /vs/ *particulier*).

1.3. Une analyse des usages de *public* au 16^e siècle

Toutefois, les regroupements par grands genres écrasent les différences fines entre domaines référentiels. La pluralité des acceptions de *public* se situe en effet à l'interaction de facteurs linguistiques, comme la limitation apportée par l'antonyme, et de facteurs sociaux comme le statut des femmes, le traumatisme des guerres de religion. C'est à ce niveau – qui tient compte des rapports que les locuteurs entretiennent avec le réel – que des usages se stabilisent. Laissant à l'arrière-plan l'opposition de l'adjectif et du substantif, nous centrons notre classement sur l'entourage proche :

- la tête des groupes nominaux où figure l'adjectif *public* (ainsi, *place* dans *place publique*, *homme* dans *homme public*) ; les prépositions et les adjectifs associés au substantif ;

- les verbes régissant les groupes nominaux où figure *public* (par exemple, *gouverner*) ou leurs nominalisations (*gouvernement*) qui indiquent les actions menées dans ces différents domaines ;

- les éléments coordonnés (comme *publique et paillarde*) ;

- les éléments antinomiques (comme *particulier, secret*), parfois coordonnés (*public* ou *privé*).

Les têtes nominales mettent en jeu l'urbain, les rapports entre les hommes et les femmes, le politique. Les verbes et les adjectifs précisent les comportements normés et les valeurs qui sont attribuées.

Dans l'idéal, il faudrait pouvoir suivre *public* et ses dérivés à travers l'histoire du français, mais l'abondance des matériaux nous a contraintes à nous en tenir au 16^e siècle. Il est vrai qu'il s'agit d'une étape qui précède le 17^e siècle, magistralement étudié par Hélène Merlin (1994). Il s'agit aussi d'un moment significatif

fréquence des formes dans les phrases contenant les formes de PUBLIC, rapportées à la taille de la partie (t) étudiée dans Frantext, ici les romans puis les traités et essais du 16^e siècle : freq. relative = freq. unité/t où t = nbre total de formes dans la partie (voir aussi MULLER 1992 [1975] : 15). Nous avons ici utilisé le service proposé par la base Frantext, « étude de voisinage » en prenant pour contexte la phrase et en procédant à une sélection générique (romans puis traités et essais).

où le français s'impose dans tous les domaines, notamment politique et religieux, ce qui fait que la langue de la Renaissance s'affronte à des questions qui sont déjà celles de notre temps présent.

2. Cinq domaines principaux

L'ordre de présentation que nous adoptons n'est pas généalogique et il s'écarte également des présentations cognitivistes. D'ailleurs, tous les emplois recensés sont déjà attestés en latin et il n'y a pas de raison *a priori* pour considérer qu'en français le sens spatial est primordial et pour poser une évolution menant du spatial au politique, supposé plus abstrait⁷. Nous visons seulement à faire émerger des pôles d'usage à partir du maquis des attestations et donc à préciser à quoi servait ce mot au 16^e siècle⁸.

2.1. Des lieux publics et une foule à portée de voix

2.1.1. Des emplois adjectivaux : espace urbain commun /vs/ espace domestique privé

L'espace public est une affaire urbaine : c'est dans les villes qu'existe une partition forte entre des lieux ouverts à tous et des espaces privés (*place publique*, *voie publique*, ou plus généralement *lieu public* par opposition à la maison privée) :

Mais combien ay-je veu de tels galans laisser, mesmement la nuict, leurs belles et jeunes femmes en la maison, pour aller mugueter ailleurs, courir les rues et suyvre les lieux publics ? (Claude De Taillemont, 1553, *Discours des Champs faëz. A l'honneur, et exaltation de l'Amour et des Dames* : 130-131)

Dans les espaces publics, il y a souvent simple coprésence d'individus, mais le rassemblement des personnes sur des places ou dans des édifices s'accompagne

⁷ Selon les conceptions cognitivistes qui supposent trop facilement une évolution diachronique, le sens lexical part de l'espace, acquiert des sèmes temporels pour enfin accéder au notionnel.

⁸ Pour des raisons de place, nous ne donnerons qu'un exemple par type d'emploi. Les références aux textes sont indiquées après l'exemple. Nous précisons l'édition utilisée dans la base Frantext.

parfois d'une focalisation de l'attention collective sur une personne ou sur un évènement :

Alloient ouïr les leçons publiques les actes solennelz, les repetitions, les declamations, les playdoyez des gentilz advocatz, le concions des prescheurs evangeliques. (François Rabelais, 1542, *Gargantua*, ch. 24 : 237-241)

On se rassemble pour *ouïr* ou *voir*... *des leçons, prières* ou *spectacles publics*. La foule n'est alors unifiée que d'être rassemblée autour d'un spectacle qui attire l'attention.

2.1.2. Un emploi substantival : un ensemble de personnes rassemblées dans l'espace urbain

À côté des emplois adjectivaux qui dominent largement, on observe quelques emplois substantivaux, le plus souvent dans des groupes prépositionnels introduits par *en* et par *au*. Il s'agit par métonymie des personnes qui occupent le domaine public. Les éléments qui constituent cette entité collective n'ont pas de propriétés particulières et peuvent différer profondément quoique les personnes soient reliées entre elles par leurs interactions avec une « cible ». Cette attraction les organise en un ensemble⁹ : le public est une entité à portée de voix ou de regard. Symétriquement, les verbes associés (*crier en public*, *tenir propos en public*, *s'adresser au public*) insistent sur le rôle de ceux qui captent l'attention d'un public captif.

2.2. Spécialisation du substantif : le public des spectateurs et des lecteurs

De façon plus spécifique, *le public* est le groupe qui assiste à une représentation théâtrale. Aussi, le mot apparaît-il dans des didascalies :

Le docteur prolocuteur au public (Nicolas de La Chesnaye, 1508, *La Condamnation de Banquet* : 154)

Cet auditoire reste une collection d'individus, une totalité fictive qui se défait sitôt l'œuvre achevée.

Le public est enfin la communauté déterritorialisée des lecteurs qui ne dépend plus de la perception. L'évolution est peut-être passée par le verbe *publier* qui signifie rendre public par le biais de la parole ou par l'écrit. Au 16^e siècle, le livre constitue un foyer central, susceptible d'instituer un collectif. L'auteur convoque souvent ses lecteurs dans les préfaces où il se « présente au public », « pousse son livre en public », bref inscrit l'instance réceptrice dans son œuvre :

Je vous ay présenté, Monseigneur, un eschantillon de ceste Tragedie, n'estant encore demy ébauchée : que maintenant, ayant receu la dernière main de son Auteur, je pousse en public, sous la targue de vostre nom. (Robert Garnier, 1585, *La Troade* :8)

De même, Du Bellay rapporte qu'en Italie « cardinaux et aultres seigneurs de renom » sollicitent *le public jugement* des lecteurs, dans une relation qui associe le souci d'enrichir sa langue et l'exercice du jugement. Ainsi font en Italie : ceux

qui daignent bien prendre la peine d'enrichir leur vulgaire par infinité de beaux ecriz : usant en cela de la diligence et discretion familiere à ceulx qui legerement n'exposent leurs conceptions au publique jugement des hommes. (Joachim Du Bellay, *L'Olive*, « Au Lecteur », 1550 : 233-234).

Les auteurs des préfaces évoquent toujours leurs intentions généreuses, leur souci d'utilité publique. Le cotexte est cependant distinct de celui qui apparaît avec le sens politique capté par les lexies *bien public*, *république*, etc.

2.3. L'adjectif et la dimension sexuée

La forte dichotomie entre homme et femme est un élément structurant du corpus, ce que montre l'opposition entre les expressions lexicalisées *homme public* (qui occupe des fonctions centrales dans la société) et *femme publique* (la prostituée offerte à tous). Si l'on prend pour pivot l'adjectif, les désignations des femmes et des lieux associées à l'adjectif sont souvent extrêmement péjoratives :

il seroyt bon de chasser hors de la ville telles palliades publiques affin de eviter tant de scandalles (Collectivité, 1542-1544, *Registres du Consistoire de Genève au temps de Calvin*, t. I)

De même, les lieux publics associés aux femmes sont les bordels :

fut contraincte d'entrer, apres le macquereau, en ung lieu ord et infame, comme bordel publicque (Anonyme, 1521, *Le Violier des histoires rommaines moralisées*)

La femme honnête est en principe enfermée dans la sphère domestique. Elle apparaît en public avec des restrictions. Calvin lui demande même de dissimuler ses cheveux :

que les femmes ne se monstrent point en public à teste decouverte (Jean Calvin, 1560, *Institution de la religion chrestienne*, IV : 214-215)

Dans le corpus Frantext, il n'y a guère que Louise Labé pour ne pas se soumettre à cette dichotomie en rappelant que la sphère domestique est aussi enjeu de pouvoir, et en soulignant que seule une formation intellectuelle solide pourrait faire évoluer la situation :

Je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'eslever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenoilles et fuseaus, et s'employer à faire entendre au monde que si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons nous estre desdaignees pour compaignes tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obeïr. Et outre la reputacion que notre sexe en recevra, nous aurons valù au publiq, que les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses, de peur qu'ils n'ayent honte de voir preceder celles, desquelles ils ont pretendu estre tousjours superieurs quasi en tout. (Louise Labé, 1555, *Sonnets, Élégies, Débat de folie et d'amour, Épître dédicatoire* : 41-42)

Dans les rapports amoureux, les rôles de la femme publique prostituée et de l'épouse honnête, vouée à sa famille et confinée dans l'espace restreint de la maison, se défont : la dichotomie cède devant les amants, petite communauté amoureuse qui transcende la différence des genres pour échanger des vœux tantôt *privés, secrets, cachés*, tantôt *publics* (donc sanctionnés par la société), sans que la femme en soit déshonorée :

Où maintz amans par grand ardeur se vouent
Et y font veux, tant privéz que publicques (Jean Lemaire de Belges, 1511, *La Concorde des deux langages*).

Le sens de *public* s'en trouve modifié. Il n'est pas opposé au *domestique*, mais au *secret*.

Et, par ce moyen, fauldroit le mariage estre fait secretement, et que vous fussiez contante qu'il allast le jour aux lectures publicques, et tous les soirs venir souper et coucher ceans. (Marguerite de Navarre, 1550, *L'Heptaméron*)

Ainsi, le mariage caché est-il un thème qui déplace un peu les normes de la domination masculine.

2.4. Public dans la sphère politique : le substantif seul faiblement représenté

En latin, *public* servait à désigner l'ensemble des citoyens dans une unité qui n'était pas liée aux interactions dans l'espace proche, mais qui était organisée par le droit, l'activité juridique précisant les règles de partition en *relations entre particuliers* et *relations concernant la collectivité*.

PUBLICUS, a, um (publicom, CIL I 402) : qui concerne le peuple ou l'Etat, public (opposé à privatus). (Ernout et Meillet, 2001, 4 éd.)

Le français hérite de ce sens général (qui concerne tout le peuple) grâce à l'activité des traducteurs dont Renée Balibar a souligné l'importance. Elle va jusqu'à voir dans l'articulation des langues savantes (latin, grec...) et des parlers

vulgaires un des facteurs essentiels de la construction des identités européennes actuelles puisque tous les mots qui occupent la place centrale dans le vocabulaire intellectuel européen sont nés, au cours des millénaires, par des opérations de traduction, d'emprunt et de calques (BRANCA-ROSOFF 2001 : 20).

La langue du droit a de la sorte procédé par traduction avec *chose publique* (pour *respublica*) et par emprunt à peine francisé avec *république*. *Public* au sens politique apparaît normalement dans des lexies. Comme l'ont signalé Oscar Bloch, Walther von Wartburg (1964) et Edmond Huguet (éd. 1965), le substantif apparaît notamment chez Amyot dans des citations où il désigne le bien public :

[...] ceulx qui [...] pour inciter les hommes à défendre le public, soubz lequel la vie, l'honneur et le bien de chaque particulier sont compris [...] enseignoient que non seulement la raison de tout droit humain, mais aussi la religion de droit divin et le devoir de conscience obligeoient toute personne de servir à son entier pouvoir au bien public de son pays (dans Huguet, Amyot, *Hommes illustres*, Au roy Henri II)

De même dans la célèbre devise de Montaigne :

La philosophie politique aura bel accuser la bassesse et sterilité de mon occupation, si j'en puis une fois prendre le goust comme luy. Je suis de cet avis, que la plus honorable vacation est de servir au public et estre utile à beaucoup. « Fructus enim ingenii et virtutis omnisque praestantiae tum maximus accipitur, cum in proximum quemque confertur. » (Montaigne Michel de, *Essais*, t. 2, 1592, II- 3, 952-953)

Ce sens est encore suffisamment ancré dans la langue à la fin du 17^e siècle pour que Furetière l'inscrive en tête des emplois de l'entrée « public » (indistinctement adjectif et substantif) : « Le général des citoyens, ou des hommes ; tout le peuple en général ; le gros de la multitude ». De même, l'Académie en 1694,

Public, se prend aussi substantivement, & signifie, Tout le peuple en general. *Travailler pour le public. servir le public. l'interest du public doit estre preferé à celui des particuliers. il s'agit du service du public. il fut defrayé aux dépens du public. il s'est répandu dans le public que....que dit-on dans le public. donner un ouvrage au public. se sacrifier pour le public.*

Au 16^e siècle, des exemples traitent des devoirs de la collectivité envers ceux qui sont à son service et qui doivent être *entretenus du public* (Calvin), *nourris aux dépens du public* (Vigenère) :

que ceux qui s'employent du tout au service de l'église soyent entretenus du public (Calvin Jean, *Institution de la religion chrestienne*, 1560, l. IV : 77).

Quant au Duc, ils choisissent celui qui est tenu de tous pour le plus homme de bien,

[...]. Il faict sa demeure au Palais de la Seigneurie, qu'on appelle saint Marc, où il est nourry et entretenu aux despens du public (Vigenère, 1577, IIII, ch. 8 : 259-261).

D'autres énoncés associent *public* au vocabulaire de la guerre ou du danger. *Public* fait bien partie de ces mots qui sont des lieux de discussion, où se discute la légitimité d'une élite politique ou guerrière :

Car cette première conférence et toutes les autres ne furent que pour recognoistre les partisans de la Ligue afin de les en retirer. L'on compose donq, l'on replatrit les premières fentes de l'édifice qui menaçoient, par la désobéissance, la ruine du public (René de Lucinge, 1593, *Dialogue du François et du Savoyzien* : 53-55).

Toutefois de tels emplois restent rares et la collectivité politique paraît mieux représentée par son quasi équivalent *peuple*.

Les emplois politiques sont pour l'essentiel l'affaire des lexies : on compte 85 occurrences de *chose publique* et 170 occurrences de *republique* avec des différences de sens fréquentes : *République* désigne une forme de gouvernement (à côté des royaumes et des empires) et *chose publique* équivaut à l'intérêt commun que l'on désignerait aujourd'hui plutôt comme le bien public, les affaires publiques¹⁰.

Voulez vous en temps de paix trouver home apte et suffisant à bien gouverner l'estat d'une Republicque, d'un royaulme, d'un empire, d'une monarchie (François Rabelais, 1553, Le *Quart Livre*, Ch.53)

estre reputez rebelles et desobeissans et comme ennemis de nous et de la chose publique de nostre royaume et d'en estre puniz comme crimineulx de crime de leze majesté. (Le Clerc, 1502, *Interp. Roye*)

Autour de ces formes, sont récurrents des mots du pouvoir, sous leur double aspect d'autorité et de répression, comme *gouverner*, *gouvernement*, *punir*, *punition* :

[...] ceste douceur et modération de leurs courages n'empeschera point [...] que pour l'affection du bien public ils ne demandent la punition des pervers et pestilens, lesquels on ne peut autrement corriger qu'en les punissant (Jean Calvin, 1560, *Institution de la religion chrestienne IV*, 20 : 526)

⁹ Voir PARK 2007 [1904] qui distingue la foule et le public organisé par la convergence des regards.

¹⁰ La lexie est aussi bien attestée : « Le bien public requiert qu'on trahisse et qu'on mente et qu'on massacre ; resignons cette commission à gens plus obeissans et plus souples ». (Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t. III, 1 : 790)

Apparaissent aussi les mots qui, en contexte, disent le dévouement et servent donc à justifier la domination de l'élite (*servir, contribuer* à). *Public* est également associé aux discours sur la défense de la collectivité, soit qu'on insiste sur les malheurs qui la menacent (*ennemis, destruction*) soit sur les remparts qui la préservent (*sauver*) et qui justifient le pouvoir de l'État.

Manque pourtant une expression phare de nos démocraties, la lexie *opinion publique*. Le signifiant apparaît chez Montaigne¹¹, mais il équivaut à la *doxa*, dans son opposition à *l'epistémé*¹², couple qui remonte au moins à *La République* de Platon. Dans les *Essais*, on trouve plutôt *opinion vulgaire, opinion du peuple*, plus proche du latin scolastique, *communis opinio*. L'opinion pour Montaigne correspond à une reconduction paresseuse de la coutume souvent porteuse de fausses croyances. C'est pourquoi le philosophe est plus que réservé à son égard :

Null'art, nulle souplesse d'esprit pourroit conduire nos pas à la suite d'un guide si desvoyé et si desreiglé. En cette confusion venteuse de bruits de rapports et opinions vulgaires qui nous poussent, il ne se peut establir aucune route qui vaille. Ne nous proposons point une fin si flotante et vagabonde : allons constamment apres la raison : que *l'approbation publique* nous suyve par là, si elle veut. (Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t. 1, II- 16 : 624-625)

L'opinion, nécessairement relative, puisqu'elle est propre à un groupe culturel particulier, peut malgré tout se révéler utile à la société :

Si toute-fois cette fauce opinion sert au public à contenir les hommes en leur devoir; si le peuple en est esveillé à la vertu; [...] qu'elle accroisse hardiment et qu'on la nourrisse entre nous le plus qu'on pourra. Et Platon, employant toutes choses à rendre ses citoyens vertueux, leur conseille aussi de ne mespriser la bonne reputation et estimation des peuples. (Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t. 1, II- 16 : 628-629)

Il s'agit même d'un puissant instrument de contrôle social :

C'est cette recepte, de quoy Platon entreprend de chasser les amours desnaturées de son temps, qu'il estime souveraine et principale : assavoir que l'opinion publique les condamne, que les poètes, que chacun en face des mauvais comptes. (Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t. 1 , ch. 23 : 116-117)

¹¹ Il est impossible dans le cadre de cet article de développer les nuances d'une pensée complexe. L'importance de Montaigne dans Frantext justifie cependant l'importance que nous lui accordons.

¹² Le domaine des opinions confuses dans son opposition à la vérité qui relève de la science.

Ainsi conçue, l'opinion menace toujours de dégénérer en tyrannie abêtissante et Montaigne, demande qu'on distingue la personne publique qui doit se soumettre à la puissance souveraine chargée d'organiser les rapports entre les individus d'avec la conscience individuelle qui certes « n'a qu'une juridiction privée »¹³ (*Essais*, t.1, ch. 23 : 121), mais qui a droit à ce qu'on respecte ses convictions :

La société publique n'a que faire de nos pensées ; mais le demeurant, comme nos actions, nostre travail, nos fortunes et nostre vie propre, il la faut prêter et abandonner à son service et aux opinions communes, comme ce bon et grand Socrates refusa de sauver sa vie par la desobeissance du magistrat, voire d'un magistrat tres-injuste et tres-inique. Car c'est la regle des regles, et generale loy des loix, que chacun observe celles du lieu où il est. (Michel de Montaigne, 1592, *Essais*, t.1, ch. 23 : 121)

Jalon essentiel dans l'autonomisation de l'individu, Montaigne reste le témoin d'une réconciliation impossible entre ce moi singulier et l'État, nécessaire au maintien de l'ordre social. Dès lors, son public peut-il être autre chose qu'une rencontre entre des subjectivités ? Au 16^e siècle, l'*opinion publique* n'a rien à voir avec le corps politique éclairé qui est, selon Jürgen Habermas, au fondement des démocraties modernes¹⁴.

On aura aussi noté la faible part du substantif *public* ; le mot ne concurrence pas vraiment *peuple* ou *nation* pour désigner des façons de faire société à l'échelle d'un pays.

3. Une coprésence caractéristique

Le singulier morphologique des noms collectifs renvoie à une pluralité interne, mais affirme qu'à un niveau supérieur les membres du groupe constituent une « entité » qui semble effacer les différences notent Nelly Flaux (1999), Marie Lammert et Michèle Lecolle (2014). Toutefois *public* est complexe en ce que, pour invoquer un sujet collectif, il passe par les « particuliers » sans effacer la

¹³ « Me semblant tres-inique de vouloir sousmettre les constitutions et observances publiques et immobiles à l'instabilité d'une privée fantasie » (Michel de Montaigne, 1592, *Essais* : t. 1 : 121).

¹⁴ Sur l'opinion publique au 18^e, cf. HABERMAS 1978 (traduction française). Habermas associe les jugements de l'opinion publique à des délibérations raisonnables permettant à la société de s'auto-instituer politiquement. Son emploi de *publicité* par exemple ne correspond pas à l'usage ordinaire, mais à un emploi technique qui permet d'articuler le rôle du public littéraire et la recherche du bien commun pour l'ensemble de la société. Au 18^e, la lexie sert aussi beaucoup à désigner la rumeur qui défait les réputations des femmes.

tension entre ces opposés. Les lexicographes ont été sensibles à ce problème et ils font intervenir l'antonyme dans leurs définitions. Antoine Furetière (1690) le signale, par exemple, en parlant de « Terme relatif [...] opposé à particulier ».

Ces opposés apparaissent souvent conjointement dans les citations, le lien notionnel favorisant la réalisation discursive, ce qui revient à admettre qu'il y a une force contraignante de la structure sémantique qui pousse à voir les rapports entre public et particulier sous leur aspect conflictuel. Hélène Merlin (1994 : 47-57) a d'ailleurs souligné le rôle argumentatif de cette co-présence chez les auteurs du 17^e siècle.

3.1. Des structures conjonctives associant des entités complémentaires

Dans le corpus du 16^e siècle, un premier groupe concerne des structures conjonctives de formes variées : *en secret, en public ; tant ... comme, tant pour... que pour*, ou *que ; soit... soit, soit ... ou, ny en... ny en* :

Où maintz amans par grand ardeur se vouent
Et y font veux, **tant privé que publicques** (Jean Lemaire De Belges, 1511, *La Concorde des deux langages*)

Parquoy sur ce requeroient Justice leur estre faicte, **tant pour leur interest privé des personnes de leur Frere, Soeur, parens, amis et domestiques, que pour le public exemple** de telz turbateurs de paix publique, esmoteurs de edition civile et corrupteurs de bonnes meurs. (Barthélemy Aneau, 1560, *Alector ou Le Coq : histoire fabuleuse*, t. 1, Ch. II. : 25-26)

ils ne prient par forme de religion, **ny en public ny en particulier** chose quelle qu'elle soit. Toutesfois il nous faut tousjours penser qu'il ne se peut faire que la langue sans le coeur, soit en **oraison particulière ou publique**, ne soit fort déplaisante à Dieu (Jean de Léry, 1580, 2e éd. [1578], *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* : 377-380)

il a enseigné les Ephésiens **tant par les maisons comme en public**, (Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, 183¹⁵)

Le couple public-privé est une conjonction des contraires qui recouvre tous les cas envisageables. C'est une façon d'exprimer la totalité en ménageant une place à l'homme particulier.

¹⁵ L'attaque par *tant* est presque un tic d'écriture pour Jean Calvin.

3.2. Des points de vue disjonctifs

Le deuxième groupe de résultats concerne des usages où s'opposent les notions de public et de privé. Dans ce groupe, il est impossible de faire émerger des configurations syntaxiques : la coprésence qui nous intéresse passe par des formulations variées où seuls sont stables les pivots lexicaux antinomiques. Nous avons déjà évoqué Montaigne. Voici quelques exemples où Calvin dénonce les abus possibles en rappelant que les intérêts privés doivent céder devant l'intérêt public qui constitue un pôle positif :

Outreplus, sous ceste obéissance je compren la modération que doyvent garder toutes personnes privées quant ès affaires publiques : c'est de ne s'entremettre point de leur propre mouvement, de n'entreprendre point témérairement sur l'office du Magistrat, et du tout ne rien attenter en public. (Jean Calvin, 1560, *Institution de la religion chrestienne* : livre quatrième : 528-529)

Toutesfois il doit, d'autre part, souvenir aux Princes que leurs domaines ne sont pas tant revenus privez, que pour appliquer au bien public de tout le peuple, comme mesme S. Paul le tesmoigne (Rom. 13, 6). (Jean Calvin, 1560, *Institution de la religion chrestienne* : livre quatrième)

Calvin fait apercevoir la présence de deux points de vue incompatibles. Selon le point de vue des puissants, qu'il disqualifie, les revenus sont disponibles pour leur usage personnel ; selon le point de vue soutenu par Calvin, ils ne sont disponibles que pour le bien commun. En dépliant ces deux possibles, Calvin explicite les conflits qui déchirent la société et précise le rôle régulateur que peut jouer la religion. Dans ses exemples, ce qui est *public* est associé au lieu argumentatif « des opposés », qui, liant lexique et argumentation, démontre au peuple le scandale que constituent les abus des puissants.

Conclusion

Au 16^e siècle, le découpage du public et du privé, ou du particulier, organise l'espace urbain, les rapports entre hommes et femmes, les institutions politiques. Qu'il s'agisse des défauts de la base Frantext ou d'une conception ancienne, ce corpus ne met pas en jeu l'organisation économique des rapports sociaux alors que cette dimension est prégnante aujourd'hui¹⁶.

¹⁶ Par exemple, lorsqu'on oppose les salaires ou les retraites du secteur public et du secteur privé.

Le substantif *public* équivaut la plupart du temps à un rassemblement d'individus dans un lieu public, ou autour d'une œuvre d'art (*le public des lecteurs* envisagé en 2.2.). Ces groupes éphémères ne sont pas dotés d'une individualité propre et d'une histoire. En politique, le phénomène de cristallisation substantivale, susceptible de transformer des objets discursifs en unités collectives, est resté peu productif annonçant l'étiollement actuel. Certes, *public* peut signifier, comme chez Amyot, la totalité du corps politique qui permet de protéger « le bien de chaque particulier », mais on trouve plus souvent *peuple* ou d'autres noms collectifs dans ces emplois. Les observations menées en 3 suggèrent que ce fait dépend de la structure sémantique du signifiant *public*, dont l'opposé est une partie constituante. À l'exception notable du *public* culturel, la présence de la division hante les énoncés où figure *public*. En politique, comme dans la rue ou dans les rapports entre hommes et femmes, on ressent qu'une situation ou un espace sont *publics* par opposition à ce qui est *secret*, *particulier*, *singulier*, *intime*... La présence du pôle privé alors même qu'on évoque un groupe semble un facteur qui, du moins dans cet état de l'évolution sémantique, a empêché *public* de se stabiliser comme substantif politique, comme si les substantifs désignant une appartenance collective supposaient une homogénéité organique que *public* ne peut conférer aux groupes qu'il désigne puisque la représentation qu'il en propose met en avant une division indépassable entre d'une part le corps collectif et les institutions qui en découlent et d'autre part les consciences individuelles autonomes, atomes indépassables de la modernité.

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (voir VOLOCHINOV), 2010 [1929].
- BRANCA-ROSOFF, S., 2001, « De l'institution des langues à leur universalisation », in S. BRANCA-ROSOFF (éd.), *L'Institution des langues. René Balibar : du colinguisme à la grammatisation*, Paris, MSH.
- BENVENISTE, É., 1969, *Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Éditions de Minuit.
- BENVENISTE, É., 1974, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard.
- BLOCH, O., WARTBURG, W. von, 1932, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, Paris, veuve de Jean-Baptiste Coignard.
- ERNOUT, A., MEILLET, A., 2001, 4^e éd., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- FLAUX, N., 1999, « À propos des noms collectifs », *Revue de linguistique romane*, n. 63, p. 471-502.
- FURETIÈRE, A., 1690, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, [...] en ligne sur Gallica.

- GRIHL, 2002, *De la Publication entre Renaissances et Lumières*, études réunies par Ch. JOUHAUD, A. VIALA, Paris, Fayard.
- HABERMAS, J., 1978, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.
- HUGUET, E., 1967 [1925], *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*, Paris, Didier, t. VI.
- LAMMERT, M., LECOLLE, M., 2014, « Les noms collectifs en français, un état des lieux », *Cahiers de lexicologie*, n. 105, 2014/2, p. 203-222.
- MARGARITO, M., 2000, « La 'Bella Italia' des guides touristiques : quelques formes de stéréotypes », in M. MARGARITO (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, p. 9-36.
- MERLIN, H., 1994, *Public et littérature en France au 17^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres.
- MULLER, Ch., 1992 [1975], *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Champion.
- PARK, R. E., 2007 [1904], *La foule et le public*, Coll. Situations et critiques, Lyon, Parangon.
- VOLOCHINOV, V. N., 2010, *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, tr. P. Sériot & I. Tylkowski-Ageeva, Limoges, Lambert-Lucas.

Nadine Celotti
IUSLIT-SSLMIT
Università degli Studi di Trieste
ncelotti@units.it

Des discours sur la société dans les dictionnaires de langue (française de France)

Langue et société ne se conçoivent pas l'une sans l'autre.
Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1,
Paris, Gallimard, 1966, p. 29.

Les dictionnaires vivent dans la société et la société se reflète dans les dictionnaires. Ils sont appelés, de par leur fonction, à choisir une représentation de la langue, qui n'est certes pas univoque et qui reproduit une vision de la société. Ils doivent, en effet, prendre position sur des questions de langue qui animent la société française comme celles de la féminisation des métiers ou de l'orthographe. Et ils sont voués, également, à dessiner l'image de la société sur toutes les questions qui la concernent comme la politique, l'économie, les religions, les relations entre les personnes etc. Insérés dans un contexte historique précis, les dictionnaires tiennent de nombreux discours sur la société en tous lieux de la description des mots élus (la microstructure) ainsi qu'à travers les mots qui en sont exclus (le silence de la nomenclature).

C'est une flânerie dans le Petit Robert 2015¹ (désormais PR 2015) que nous proposons ici, qui nous dévoilera combien la société est présente dans ce « recueil d'unités signifiantes de la langue (mots, termes, éléments...) rangées dans un ordre convenu, qui donne des définitions, des informations sur les signes. » (PR 2015 : dictionnaire)

1. Les discours sur la société dans la microstructure

Il est d'usage de distinguer les dictionnaires de langue des dictionnaires encyclopédiques, parce que les premiers sont tenus de s'intéresser au signe nommant, tandis que les seconds s'occupent de la chose nommée. « On voit que

¹ Nous avons utilisé la version électronique afin de glaner plus facilement et de reconstituer une vision d'ensemble.

la différence fondamentale entre le vrai dictionnaire de langue et les ouvrages apparentés réside dans le programme de l'information sur le signe. » (PR 2015 : XI) Les dictionnaires encyclopédiques « tentent de réunir langue et encyclopédie » (PR 2015 : XI). Mais étreints dans leur fonction métalinguistique, il est admis que les dictionnaires de langue tiennent des discours sur le monde (REY 2008 : 123-124). C'est un discours qui « correspond aux fragments d'énoncés – c'est-à-dire à du discours – qu'on appelle exemples, citations, et aux 'déviations' de la métalangue, notamment de la définition. » (REY 2008 : 123) Cependant, il est légitime de se demander si cette ouverture vers le monde reste limitée aux exemples cités ou forgés et aux « déviations » de la métalangue des définitions, ces définitions hyperspécifiques, appelées aussi encyclopédiques (LEHMANN, MARTIN-BERTHET 2013 : 41). D'autres éléments de la microstructure ne peuvent-ils pas eux aussi tenir des discours sur la société ? Les définitions ne tiennent pas elles aussi des discours sur la société sans pour cela être du « parasitisme encyclopédique » (REY 2008 : 123) ? Notre intention est de répondre à ces questions en nous arrêtant en premier lieu sur le traitement de l'orthographe et de la féminisation des noms des métiers ; et en second lieu, nous nous focaliserons sur les définitions de quelques mots et observerons le genre commun, les traits spécifiques, les jugements de valeur en tant que lieux de discours sur la société.

1.1. Les discours de l'orthographe et de la féminisation des noms des métiers

Notre pays aime les querelles qui tournent autour de sa langue : on l'a vu il y a quelques années avec la « querelle de l'orthographe ». Les débats autour de l'usage du français viennent nourrir discussions et forums et remplissent les pages des journaux. Cela prouve, s'il en était besoin, l'attachement de nos concitoyens à leur langue et le souci permanent du « bon usage » qui nous anime.

Parmi ces querelles prend place celle de la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions. Les linguistes le savent depuis longtemps : cette affaire n'est pas seulement la leur. Elle concerne la société tout entière. Elle véhicule nombre de résistances, pour une large part idéologiques. (JOSPIN 1999 : 5)

Si la société française est, encore aujourd'hui, animée par les querelles sur l'orthographe et sur la féminisation des métiers, les dictionnaires se doivent de prendre position en tant qu'outil de référence². C'est un choix qui participe, de fait,

² Il arrive même qu'ils soient interpellés pour trancher sur ces questions. Nous pourrions

aux discours sur la langue et sur la société et qui est lié plus à une représentation de la société qu'à une question linguistique.

Le Petit Robert se montre, d'un côté, encore réticent à entériner certaines rectifications³ de l'orthographe de 1990 malgré son ouverture annoncée dans le discours préfaciel de 2008, *La mise au point de l'orthographe*, et, de l'autre, plus ouvert à une intégration de la féminisation des noms des métiers⁴. Ses choix ne se lisent pas exclusivement dans la graphie des mots, premier renseignement lu de la microstructure, comme par exemple à l'entrée « évènement ou événement » ou à l'entrée « sergent, e », mais également au moyen d'autres éléments de la microstructure comme le genre grammatical, les remarques et bien sûr les exemples.

L'indication du genre grammatical porte en elle des décisions révélatrices d'une vision précise de la société : « Il n'en reste pas moins que l'abréviation n. pour nom a des implications socioculturelles qu'un lecteur non averti ne soupçonnera pas. » (LEHMANN 2014 : 28) Pour les formes épécènes, si le genre est absent, le mot peut être utilisé au masculin et au féminin comme aux entrées « météorologue », « paysagiste » ou « architecte » et il a donc été féminisé par le raccourcissement de la catégorie grammaticale (MARTINEZ 2010 : 21). Mais, si le genre masculin (m.) est précisé après la catégorie grammaticale, le mot est envisagé uniquement dans sa forme masculine comme à l'entrée « métallurgiste, n. m. » comme si les femmes ne pouvaient pas assumer cette fonction. Pour les formes non épécènes, pour lesquelles le Guide⁵ (CERQUIGLINI 1999) a proposé une possibilité de féminisation, le PR 2015 a adopté différentes solutions. Le féminin peut être reconnu à l'entrée comme à « romancier, ière, n. » ou avec une indication de limitation d'usage comme à « auteur, n. m., rare autrice, n. f. ». Mais

citer la querelle récente, le 6 octobre 2014 à l'Assemblée nationale, qui a vu un député de l'UMP, qui avait appelé la Présidente « Madame le Président » – ce qui lui a valu une sanction –, argumenter son choix en s'appuyant sur un dictionnaire : « Grammaticalement, 'Madame la présidente', comme le montre le Larousse, c'est la femme du président ». Il est à remarquer que la référence est erronée, car le Larousse (en ligne) récite à l'entrée « Madame » : « Titre précédant la fonction d'une femme quand elle lui confère une autorité (avec majuscule) : *Madame la Présidente.* »

³ Par exemple, le PR se déclare contre la suppression de l'accent circonflexe en l'argumentant à travers un raisonnement qui n'est pas strictement linguistique : « Les accents circonflexes, qui donnent leur personnalité à certains mots écrits, ont été maintenus. » (PR 2015 : XXV)

⁴ Le *Dictionnaire de l'Académie* (<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>), au contraire, est plus réticent à la féminisation, mais il est conforme à l'esprit des Rectifications.

⁵ Le *Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, rédigé par l'Institut national de la langue française (INLF) en 1999.

certains mots restent limités à la fonction masculine avec l'indication du genre comme à « pompier, n. m. »⁶ ou à « écrivain, n. m. »⁷. Et pour d'autres encore, il opte pour la forme épïcène comme si la féminisation grammaticale n'était pas encore en usage : c'est le cas de « professeur, n. » ou « ingénieur, n. » Ces derniers choix sont souvent intégrés par des remarques et/ou des exemples qui peuvent les confirmer ou les contraster.

Les remarques tiennent elles aussi des discours sur la société : « La remarque représente un lieu de respiration pour le lexicographe : peut-être pourrait-elle même être développée, elle a en effet le mérite de rappeler que le dictionnaire est un lieu d'interprétation. » (PRUVOST 2006 : 178) Elles semblent être là pour pondérer les choix du dictionnaire sur la (non)féménisation, comme si le dictionnaire n'était pas encore prêt à reconnaître la présence féminine avec son appellation propre dans certains domaines, comme à l'entrée « écrivain, n. m. » où on trouve : « REM. La forme féminine une écrivaine est courante en français du Canada ; on la rencontre aussi en France : *'une chaîne invisible où se côtoient des artistes, des écrivaines, des héroïnes de roman'* (A. Ernaux). » ou à l'entrée « gourou, n.m. » : « REM. Pour une femme, on trouve une gourou », ou encore à « auteur » où apparaît une troisième graphie : « REM. La forme féminine est autrice (latin *auctrix*), on la rencontre parfois aux sens 2°, 3° et 4° ; on trouve aussi une auteure sur le modèle du français du Canada. *'Nous avons fait actrice, cantatrice, bienfaitrice, et nous reculons devant autrice [...]* Autant avouer que nous ne savons plus nous servir de notre langue' (R. de Gourmont) ». De même, pour les entrées féminisées « par raccourcissement de la catégorie grammaticale », une remarque laisse entrevoir une possibilité de féminisation du mot comme pour « professeur, n. » : « REM. Au féminin, on écrit aussi professeure sur le modèle du français du Canada. » ou pour « ingénieur, n. » : « REM. Au féminin, on trouve aussi ingénieure sur le modèle du français du Canada. » Parmi toutes les remarques du PR 2015, nous ne pourrions pas ne pas signaler à propos de la vision des femmes proposée par le dictionnaire, la remarque à l'entrée « grand, grande » : « REM. *Les grands hommes* inclut les femmes. » Certes, ce choix ne dérive pas tant d'une hésitation du dictionnaire mais plutôt d'une conviction ancrée dans la langue française d'aujourd'hui, même si les discours avancent dans la société pour reconnaître les grandes femmes⁸. Les remarques sont également utilisées

⁶ Le féminin se construit normalement par l'adjonction d'un -e avec l'ajout d'un accent sur la dernière voyelle (CERQUIGLINI 1999 : 23), comme « romancier, romancière ».

⁷ Le féminin se construit normalement par l'adjonction d'un -e.

⁸ Un mouvement en cours lutte pour insérer au Panthéon des grandes femmes comme Olympe de Gouges, auteure de la « Déclaration des femmes et des citoyennes » ou Louise

pour préciser certains choix sur les Rectifications comme si le dictionnaire n'était pas encore prêt à intégrer définitivement la double graphie à l'entrée. Comme pour surmonter un choix cornélien entre la nouvelle orthographe et l'ancienne, le PR fait appel à la formule : « On écrit aussi » ou « On écrit parfois »⁹, comme à « déchetterie » par exemple : « On écrit aussi déchèterie », ou à « affouragement » : « On écrit parfois affouragement ». Il serait légitime de se demander : « Mais qui occupe la position ON ? » (COLLINOT, MAZIÈRE 1997 : 211). Cette formule semble dévoiler une résistance à entériner sans émotion¹⁰ la nouvelle orthographe et présenter un discours sur la société, car l'orthographe sort de son domaine strictement linguistique : « L'orthographe. Entre langue et société » (PAVEAU, ROSIER 2008 : titre du chap. 4).

Les exemples sont reconnus en tant que lieu privilégié pour tenir des discours sur la société, comme par exemple à l'entrée « femme » : « *Les femmes veulent la parité des métiers, des fonctions et des salaires* ». « Les exemples révélateurs des choix culturels des lexicographes actualisent des optiques bien précises qui concernent l'ouvrage dans sa totalité et qui touchent à l'idéologie. » (MARGARITO 2002 : 395) Pour la féminisation des noms des métiers, ils semblent révéler une crainte d'assumer pleinement la féminisation. Ils peuvent confirmer l'éventuelle intégration indiquée à l'entrée « président, ente » : « *La présidente-directrice générale* » ou à l'entrée « consul, e » : « *La nouvelle consule générale*. ». Cependant, ils expriment également l'indécision comme à l'entrée « député, e » : « *Madame la députée ou Madame le député*. », ou à l'entrée « maire, n. » : « *Madame le maire*, plus rare *la maire*. ». Cette rareté nous interroge, quand on sait que les médias n'ont pas hésité à utiliser la forme féminine lors de la campagne électorale pour la mairie de Paris en 2014 qui a vu deux candidates s'affronter, ou lors de l'élection de la maire de Lille à son troisième

Michel, anarchiste et une des figures majeures de la Commune de Paris. Voir la pétition « François Hollande : panthéonisez des femmes. » Sans oublier l'exposition « Aux grandes femmes de France » réalisée par la Mairie de Paris sur la façade du Panthéon dans le cadre de la Journée internationale des femmes, le 8 mars 2002.

⁹ « On écrirait mieux », formule longuement utilisée par le PR depuis les rectifications, n'apparaît pas dans le PR 2015. Le PR avait reconnu qu'il s'agissait d'un « jugement de valeur » (PR 2009 : XXV). Martinez considère même que « Par cette formule qui détonne dans le texte du dictionnaire par sa subjectivité, ils [les lexicographes] donnent leur opinion en se protégeant d'éventuelles critiques. » (2014 : 60).

¹⁰ Nous pouvons relever dans le discours préfaciel *L'orthographe : mise au point* l'emploi de deux adjectifs à charge émotive : « Chaque fois qu'une modification a paru excessive ou perturbante, elle n'a pas été retenue, car ce n'est pas au dictionnaire, tenu de refléter le bon usage, de jouer les réformateurs par principe, encore moins les révolutionnaires, ni de suivre les modes sans réflexion. » (PR 2015 : XXV).

mandat. Une indécision encore plus claire à l'entrée « écrivain, n.m. », pour laquelle l'exemple laisse entrevoir une possible féminisation (grâce aussi à la remarque) malgré l'indication du genre masculin: « *Une femme écrivain ou une écrivaine* ». Et ils peuvent également tenir des discours tranchants qui montrent une nette réticence à l'intégration comme à l'entrée « ingénieur, n. » : *Elle est ingénieur. Une ingénieur. Madame X..., ingénieur civile. Des femmes ingénieurs.*

Ensemble, le genre grammatical, les remarques et les exemples montrent une forte hésitation à l'égard de la nouvelle orthographe et de la féminisation qui reflète une grande partie de la société que le dictionnaire représente. Aux mots de Marina Yaguello (2014 : 86) : « Mesdames et Messieurs les rédacteurs de dictionnaires, révisiez-nous vite l'article *femme*. », nous pourrions ajouter : « Mesdames et Messieurs les rédactrices et rédacteurs de dictionnaires, révisiez-nous vite les noms de métiers des femmes. » (et pas seulement).

1.2. Les discours sur la société à travers les définitions

S'il est reconnu que les définitions de dictionnaire de langue peuvent tenir des discours sur la société par des ajouts encyclopédiques, il nous paraît légitime de nous demander si ces discours peuvent surgir au sein d'éléments considérés comme strictement métalinguistiques, tels que les choix du genre commun et des traits spécifiques. La modification du genre commun apportée par le PR après 2007 pour les adjectifs de couleur traditionnellement utilisés pour distinguer les groupes humains pourrait être prise à témoin. Le mot « race »¹¹ est remplacé par « groupe humain », comme par exemple à l'entrée « noir » :

à Adj.

3° acception (fin XI^e) Qui appartient à la race 'mélanoafricaine' à peau très pigmentée. (PR 2007)

3° acception (fin XI^e) Qui appartient à un groupe humain caractérisé par une peau très pigmentée. (PR 2015)

Ou le changement des traits spécifiques pour la définition de « mariage » opéré par le PR en 1993, dans son édition entièrement revue, connue comme le *Nouveau Petit Robert*, qui témoigne l'attention du PR de tenir des discours ouverts vers une réalité qui existait dans d'autres pays, bien avant l'approbation de la loi

¹¹ Nous signalons la remarque insérée à l'article « race » : « III Dans l'espèce humaine REM. Rien ne permet de définir scientifiquement la notion de race » (PR 2015). Cf. Patricia Kottelat (2010) pour une étude sur les phénomènes d'ambiguïté discursive dans les énoncés définitoires des entrées *jaune*, *noir*, *race* et *racisme*.

française du mariage pour tous de 2013. De « l'union légitime entre un homme et une femme », le PR 1993 passe à « l'union légitime entre deux personnes dans les conditions prévues par la loi. »

Ou encore, la présence d'un jugement de valeur explicite dans une définition après le genre commun et les traits spécifiques qui montre un discours empreint d'une représentation particulière de questions sensibles dans la société française comme par exemple le « communautarisme » : « Système qui développe la formation de communautés (ethniques, religieuses, culturelles, sociales...), pouvant diviser la nation au détriment de l'intégration. » (PR 2015)

Et « l'insaisissable définition » (WERLY 2002) de la « paix » illustre aussi combien les définitions sans parasitisme encyclopédique nous parlent de la société :

II. Absence de conflit entre des pays (opposé à *guerre*)

1. Situation d'une nation, d'un État qui n'est pas en guerre ; rapports entre États qui jouissent de cette situation. (PR 2015)

Une paix définie comme antonyme de la guerre¹², une paix négative. Mais où est la paix positive dans le dictionnaire ? Celle dont Rigoberta Menchu, Prix Nobel de la Paix 1992, parle : « La paix ce n'est pas seulement l'absence de guerre, lorsqu'il n'y a pas de combats et de batailles. La paix, c'est avoir de quoi manger, vivre dans une maison décente, avoir du respect les uns pour les autres. ». Définir la paix uniquement comme antonyme de guerre, c'est taire la distinction entre la paix négative et la paix positive forgée par Galtung¹³ qui est devenue centrale pour les recherches actuelles sur la paix.

Comme pour le silence, lui aussi « défini en négatif, comme absence, comme manque » (MARGARITO 2001 : 109) :

I. Fait de ne pas se faire entendre

1. Fait de ne pas parler ; attitude de qqn qui reste sans parler.

2. Le fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret ; attitude de qqn qui ne veut ou ne peut s'exprimer.

II. Absence de bruit

Absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son n'est perceptible. (PR 2015)

¹² Nicole Werly, qui analyse l'entrée « paix » depuis les premiers dictionnaires de langue française du XVII^e, affirme que « presque toutes les définitions de l'entrée 'paix', donnent une paraphrase antonymique du défini, variantes d'une structure profonde, obsédante, fortement stéréotypée : la paix ne serait autre que cette 'absence de guerre'. » (2002 : 483)

¹³ Johan Galtung, politologue norvégien et fondateur de l'International Peace Research, formule, les termes de « paix négative » et de « paix positive » dans les années 60. Voir <http://www.graines-de-paix.org>.

comme si le silence n'avait pas de définition positive, quand « pour parler, le sujet a besoin de silence » (PUCCINELLI ORLANDI 1996 : 59).

Deux mots majeurs en attente du positif lexicographique pour représenter une partie de la société tue.

2. Absence de mots dans la macrostructure : mais où sont les phobies ?

- Elle a de l'agoraphobie ? demanda l'épicier avec précision :
Valentin ne se souvenait pas avoir lu ce mot dans le petit
dictionnaire français Larousse
Raymond Queneau, *Le dimanche de la vie*, Paris, Gallimard,
1952. p. 180.

Face à la multiplicité des mots qui naissent, chaque année les lexicographes, sensibles à l'actualité, sélectionnent de nouvelles entrées, saluées médiatiquement comme dans un rituel. « La presse et les médias, mais aussi la littérature, fournissent constamment de nouvelles manières de dire le monde qui nous entoure. Le dictionnaire reflète les besoins et les richesses de l'actualité et donne au lecteur les moyens d'exprimer le monde actuel. » (PR 2015 : site internet)
D'autres mots restent à la porte. Les mots tus par le dictionnaire laissent entrevoir un discours sur la société.

De nos jours où la crise est aigüe¹⁴, la peur de l'autre, du différent de soi, se traduit tristement en phobie :

phobie [fɔbi] nom féminin

étym. 1880 ◇ isolé des composés savants en -phobie

1. Psychol. Crainte excessive, malade et irraisonnée de certains objets, actes, situations ou idées. → acrophobie, agoraphobie, arachnophobie, claustrophobie, éreuthophobie, hydrophobie, photophobie, zoophobie. *Obsessions et phobies. Les phobies, manifestations des névroses.*

° *Phobie scolaire* : trouble du comportement affectant certains enfants ou adolescents, qui se manifeste par un refus anxieux de l'école.

2. Courant Peur ou aversion instinctive. → dégoût, haine, horreur. *Flaubert et « sa phobie des pronoms relatifs »* (Thibaudet). (PR 2015)

Les renvois lexicographiques choisis par le PR 2015 nous conduisent à des phobies certainement présentes dans la société d'aujourd'hui mais peut-être pas

¹⁴ Nous avons choisi la nouvelle orthographe pour le tréma sur le *u*, même si le PR 2015 ne l'a pas encore intégrée.

aux phobies les plus sensibles ou ressenties, comme *lesbophobie*¹⁵, *homophobie*, *islamophobie* ou *xénophobie*.

À ces craintes irraisonnées qui hantent la société française, d'autres se sont ajoutées depuis quelques années. *Arabophobie*, *judéophobie*, *europophobie*, *transphobie*, *biphobie* se font entendre dans les débats et dans les médias. Cependant, ces mots, qui dénoncent des phénomènes qui ne cessent d'augmenter, sont absents du PR 2015. Dommage. Ils sont analysés par des chercheurs.e.s. Ils sont définis par des dictionnaires de langue française hors de France comme le *Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française (GDT) ou par *Wiktionnaire*, le dictionnaire « libre » et interactif de l'Internet. Ils auraient besoin d'être représentés dans un dictionnaire de référence de langue française de France qui s'est engagé à « donner au lecteur les moyens d'exprimer le monde actuel » (PR 2015, site internet) pour permettre à la lectrice ou au lecteur de saisir le sens de ces mots qui sont importants¹⁶, de comprendre la différence, par exemple, entre *arabophobie* et *islamophobie* ou entre *judéophobie* ou *antisémitisme*. Ces silences expriment une position du dictionnaire dans la société.

Nous pourrions continuer de citer des discours sur la société à travers d'autres éléments du dictionnaire. Il suffirait de signaler un des antonymes proposé à l'entrée « choix » : « abstention » pour comprendre combien est présente une vision de la société, comme si l'abstention aujourd'hui ne criait pas son choix. Ou la disparition – révélatrice d'une vision actualisée sur la société d'aujourd'hui – de l'antonyme « hétérosexuel » à « homosexuel » présent dans le PR 2007. Et encore, la postface de 2006 qui prend la forme d'un manifeste (CELOTTI 2012) quand Alain Rey conteste l'expression « France d'en bas » en argumentant que « cette France est de partout et de tous » et affirme que :

L'idéologie de l'élite, des couches supérieures, ignore superbement ou juge sévèrement, dans l'ignorance têtue du réel social, tout autre usage que le sien. Au contraire, le Petit Robert est ouvert à la diversité, à la communication plurielle ; il veut combattre le pessimisme intéressé et passéiste des purismes agressifs comme l'indifférence molle des laxismes. (PR 2006-2015 : Postface)

Bref, nous pourrions terminer en affirmant que « langue et société ne se conçoivent pas l'une sans l'autre », et les dictionnaires sans l'une et l'autre.

¹⁵ *Lesbophobie* a fait son entrée dans le PR 2015. « La remise en cause de certains modèles, qui a suscité récemment des réactions passionnées, trouve un écho dans Le Petit Robert avec hétéronorme (et hétéronormé), lesbophobie (et lesbophobe), masculinisme (et masculiniste), ou encore, parmi les noms propres, les activistes des FEMEN. » (PR 2015 : site internet)

¹⁶ Voir le site *Les Mots sont importants* : www.lmsi.net.

Notes conclusives, mais qui ne sont pas les dernières.

C'est un grand privilège d'avoir rencontré Maria Grazia grâce à sa venue à Trieste. Premières rencontres ponctuées par des discussions sur des lectures de linguistes, à citer notamment Benveniste, parce que comme disait Roland Barthes : « Nous lisons d'autres linguistes (il le faut bien), mais nous aimons Benveniste. » (1974 : 515) ; sur des sujets de recherche, à rappeler notamment les dictionnaires et les mots dans toutes leurs facettes ; par des balades à la découverte d'aspects non-ordinaires de Trieste... Rencontres qui se sont suivies dans l'après-Trieste sur l'art, l'esthétique, le cinéma, la bande dessinée, les romans, les questions de la société, la vie de tous les jours, d'autres pistes nouvelles de recherche... Rencontres qui se sont renouvelées pendant des années au sein du doctorat de linguistique française à l'Université de Brescia, qui ont continué et continuent encore à enrichir les questionnements du dire et de l'être.

Références bibliographiques

- BARTHES, R., 2002 [1974], « Pourquoi j'aime Benveniste », in É. MARTY (éd.), *Roland Barthes. Œuvres complètes*, IV 1972-1974, Paris, Seuil, p. 513-515.
- CERQUIGLINI, B. (éd.), 1999, *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française.
- CELOTTI, N., 2012, « Les discours préfaciels du Nouveau Petit Robert 2011. Du vestibule informationnel à la déclaration de combat. », in E. GALAZZI, M. G. MARGARITO (éds), *Cahiers de recherche de l'école doctorale en linguistique française*, Milano, Lampi di Stampa, p. 29-38.
- COLLINOT, A., MAZIÈRE, F., 1997, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Paris, PUF.
- JOSSPIN, L., 1999, « Préface », in B. CERQUILIGNI (éd.) *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, Centre National de la Recherche Scientifique – Institut National de la Langue Française, p. 5-6.
- KOTTELAT, P., 2010, « Définitions lexicographiques et idéologie : ambiguïtés discursives dans les définitions des races, traces de permanence de stéréotypes racistes? », *Publiforum*, n. 11, « Autour de la définition », url : http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=119.
- LEHMANN, A., 2014, « Lectures du dictionnaire : naïve vs avertie », in M. HEINZ (éd.), *Les sémiotiques des dictionnaires*, Berlin, Frank & Timme, p. 27-45.
- LEHMANN, A., MARTIN-BERTHET, F., 2013, *Lexicologie. Sémantique, morphologie, lexicographie*, Paris, Colin, 4^e édition.
- MARGARITO, M. G., 2001, « Le silence du dictionnaire », in M. G. MARGARITO (et al.) *Oralité dans la parole et dans l'écriture*, Torino, Ed. Cortina, p. 107-118.
- MARGARITO, M. G., 2002, « Quelques notes en guise de présentation », *Éla*, n. 128, p. 391-397.

- MARTINEZ, C., 2010, « La personnalité orthographique de trois dictionnaires millésimés », *Cahiers de lexicologie*, n. 97, « Dictionnaires et orthographe », p. 13-30.
- MARTINEZ, C., 2014, « Présentation et statut des variantes graphiques dans l'article de dictionnaire : les évolutions récentes du *Petit Larousse* et du *Petit Robert* », in M. HEINZ (éd.), *Les sémiotiques des dictionnaires*, Berlin, Frank & Timme, p. 47-65.
- PAVEAU, M.-A., ROSIER, L., 2008, *La langue française. Passions et polémiques*, Paris, Vuibert.
- PRUVOST, J., 2006, *Les dictionnaires français, outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Ophrys.
- PUCCINELLI ORLANDI, E., 1996, *Les formes du silence*, Paris, Éd. des Cendres.
- REY, A., 2008, *De l'artisanat des dictionnaires à une science du mot*, Paris, Armand Colin.
- WERLY, N., 2002, « Paix : l'insaisissable définition », *Éla*, n. 128, p. 481-495.
- YAGUELLO, M., 2014, *Les mots ont un sexe*, Paris, Éd. Points.

Chiara Preite
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
chiara.preite@unimore.it

Dictionnaires Internet et vulgarisation des termes de la crise économique et financière

L'économie et la finance, sciences humaines qui croisent les sciences quantitatives comme les statistiques et les mathématiques, ont toujours réveillé un certain intérêt chez les profanes à cause, d'une part, des rapports nécessaires et incontournables avec les banques et les impôts et, de l'autre, des reportages qui leur sont fréquemment consacrés dans les programmes et les journaux télévisés et radiophoniques, dans les pages de quotidiens et hebdomadaires, etc. C'est pourtant avec le déclenchement de la crise économique et financière en 2008 que la diffusion de ses termes spécialisés et leur vulgarisation auprès du grand public¹ se font plus rapides et amples grâce surtout aux ressources propulsives offertes par la Toile.

Cette infiltration lexicale dans la langue générale s'est montrée épidémique et profonde car le phénomène qui l'a provoquée influence non seulement la vie économique et politique d'un Pays, mais aussi le quotidien des citoyens qui doivent y faire face, qui en subissent les conséquences parfois désastreuses, et suivent alors avec attention les discours de la presse. Ce qui a mené, depuis 2008, à la rédaction d'un grand nombre d'articles et de glossaires ayant le but déclaré d'expliquer *les mots de la crise* au grand public, entraînant un « pic de reformulation de la terminologie » (JANOT 2014 : 13).

C'est notamment aux glossaires et lexiques de la crise économique et financière repérables gratuitement en ligne que nous allons consacrer notre intérêt. Après une rapide mise au point terminologico-théorique apte à encadrer le phénomène de diffusion des connaissances dont nous allons nous occuper (§1.), nous analyserons, d'une part, les caractéristiques structurelles (§2.) et, de l'autre, les marques linguistiques (§3.) qui rapprochent les contenus des dictionnaires Internet retenus des discours traditionnellement considérés comme vulgarisateurs.

¹ Sur les discours économiques, cf. BEHR, ENTCHNELL, KAUFFMANN, KERN 2007 ; TEMMAR, ANGERMULLER, LEBARON 2013.

1. Termes et vulgarisation

Bien que les ressources repérées en ligne parlent de « lexique » ou de « mots » de la crise, nous privilégions l'emploi de « termes », car les unités dont nous allons nous occuper relèvent d'une langue spécialisée qui s'insère dans une pratique socio-discursive.

Les termes spécialisés, le cas échéant ceux de la crise économique et financière, ne sont donc pas cantonnés aux « discours sources » tenus par les spécialistes et les professionnels à l'intérieur de la communauté discursive (BEACCO 1995 ; BEACCO, MOIRAND 1995) : ils migrent vers l'extérieur dans des formes différentes de « discours seconds » et vulgarisateurs s'adressant au grand public indifférencié, sans viser la formation de spécialistes (AUTHIER 1982, MORTUREUX 1982).

Il est vrai que le transfert du discours expert vers le grand public – qui passe à travers un médiateur-vulgarisateur (JACOBI 1985)² – entraîne une simplification conceptuelle, une « déterminologisation » sémantique et pragmatique (MEYER, MACKINTOSH 2000) des termes, toutefois dans le processus de diffusion et de vulgarisation, ils acquièrent une fonction plus largement sociale qui est, pour le dire avec François Gaudin (2003 : 11), celle de « véhiculer des significations socialement réglées et insérées dans des pratiques institutionnelles ou des corps de connaissances ».

Selon Daniel Jacobi (1987 : 23), « vulgariser c'est dupliquer sur un autre mode un système de dénomination : traduire dans le langage commun le langage du spécialiste, du savant » : ce type de discours a donc recours à certaines stratégies de paraphrase et de reformulation, qui sont de véritables traductions intralinguistiques des termes spécialisés issus des discours sources. Cela implique que lors de la vulgarisation vers l'extérieur, les *termes spécialisés* sont accompagnés par ce que Agnès Steuckart et Jean-Paul Honoré (2006) appellent *escorte métalinguistique*, hyperonyme qui recouvre toute sorte de reformulation, paraphrase, glose, stratégie définitoire, explicative et de construction d'un réseau terminologique, traduisant les contenus spécialisés en mots compréhensibles et cognitivement assimilables.

²Le médiateur-vulgarisateur est généralement un journaliste, mais il peut s'agir également d'un spécialiste de la discipline. La médiatisation récente de certains domaines de la connaissance a pourtant transformé ce modèle classique pour intégrer la voix des citoyens qui laissent des commentaires sur les sites des journaux, les forums, les blogs, les réseaux sociaux, etc. contribuant aux discours des experts et parfois les mettant en cause (cf. MOIRAND 2014).

2. Le corpus d'analyse

Ainsi, nous paraît-il intéressant d'examiner l'apparat vulgarisateur d'accompagnement des termes spécialisés mis en place par les rédacteurs de 11 glossaires et lexiques³ de la crise économique et financière en ligne, choisis parmi les premiers qui apparaissent lorsqu'on lance via *Google* une interrogation par des segments tels que *glossaire/lexique/mots de la crise économique/financière*⁴:

1	<i>Le glossaire de la crise</i>	http://www.arte.tv/fr/le-glossaire-de-la-crise/4082444,CmC=4172926.html
2	<i>Petit lexique de la crise financière</i>	http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20100414FCS72750+0+DOC+XML+V0//FR
3	<i>Petit lexique de la crise financière</i>	http://www.ladepeche.fr/article/2008/09/17/476094-petit-lexique-de-la-crise-financiere.html
4	<i>Petit lexique de la finance de marché et de la crise</i>	https://condette.wordpress.com/2012/06/07/petit-lexique-de-la-finance-de-marche-en-crise/
5	<i>Le lexique de la crise</i>	http://tempsreel.nouvelobs.com/la-crise-financiere/20080930.OBS3380/le-lexique-de-la-crise.html
6	<i>Petit glossaire de la finance internationale</i>	http://www.france24.com/fr/20090522-petit-glossaire-finance-internationale-crise/
7	<i>Crise financière : les mots pour comprendre</i>	http://www.leparisien.fr/crise-europe/crise-financiere-les-mots-pour-comprendre-27-10-2011
8	<i>Comprendre les mots de la finance</i>	http://www.lemonde.fr/crise-financiere/article/2011/10/03/les-mots-de-la-finance_1580330_1581613.html
9	<i>La crise financière de A à Z</i>	http://www.liberation.fr/economie/2008/09/17/la-crise-financiere-de-a-a-z_24270
10	<i>Glossaire</i>	http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/dossiers-documentaires/mieux-comprendre-la-crise/glossaire/
11	<i>GLOSSAIRE</i>	http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/crise-financiere-2007-2008/glossaire.shtml

³ La dénomination de *glossaire*, ouvrage limité dans sa portée à une branche d'une discipline, est pertinente, alors que celle de *lexique* paraît moins adéquate, car ce terme ne devrait désigner que des ouvrages terminologiques sans définitions (cf. GROFFIER, REED 1990 : 11-12).

⁴ Dernière interrogation : le 9 janvier 2015.

Ces mini-dictionnaires Internet font partie de la catégorie que Pedro Fuertes-Olivera (2010) appelle *free institutional Internet terminological dictionaries* : ils sont généralement rédigés par un lexicographe non-professionnel afin d'aider le public d'utilisateurs à comprendre les termes liés à l'offre commerciale d'un produit, d'un service, d'une institution. La facilité et la rapidité d'accès de ces dictionnaires aussi bien que la gratuité en font un instrument privilégié pour le grand public de non-experts⁵, qui ressent la nécessité de décrypter la signification d'un terme spécialisé rencontré lors de la lecture ou de l'écoute d'un article de presse sur la crise.

Ces glossaires et lexiques peuvent certes être consultés indépendamment du contexte qui les entoure, cependant ils entretiennent un lien étroit avec les organes de presse ou les sites d'information qui les hébergent. En effet, leur genèse découle de l'exigence des rédacteurs d'offrir aux lecteurs un instrument de support et de facilitation à la compréhension des articles publiés.

2.1. Dictionnaires Internet comme instruments de vulgarisation

Comme le soulignent Uzoma Chukwu et Philippe Thoiron (1989), il est nécessaire de distinguer les opérations de *reformulation* – qui sont des procédés intratextuels (§ 3.1) – et les opérations de *définition* – qui appartiennent à la démarche lexicographique.

Il convient cependant de remarquer que les glossaires et lexiques retenus ne se limitent pas à offrir une définition de l'entrée concernée ni ne donnent des renseignements linguistiques. Les contenus sont ouvertement *knowledge-orientated* (BERGENHOLTZ, TARP 1995), c'est-à-dire finalisés à la transmission des connaissances véhiculées par les termes : ils s'éloignent donc de la structure lexicographique pour assumer les contours d'un texte de vulgarisation, jalonné par ses marques linguistiques.

Le rangement par ordre alphabétique des entrées est mis en cause par *libération.fr*, *ladepeche.fr*, *lemonde.fr*⁶, *arté.tv* et *europarl.eu*. Pour ce qui est des deux derniers il n'est même pas possible de parler d'entrées, car les présentations sont tout à fait différentes. Dans *arté.tv*, les articles – plutôt journalistiques que lexicographiques – sont introduits par des titres-questions contenant le terme à

⁵ Puisque l'exigence n'est pas systématique et que l'utilisateur n'est pas un étudiant aspirant expert, ce dernier n'achètera certainement pas un dictionnaire du langage économique, préférant par conséquent s'adresser de manière rapide et gratuite à la Toile.

⁶ *Le Monde* opte pour le regroupement des entrées en trois rubriques : *Bourses et marchés*, *Produits financiers*, *Acteurs de la finance et de l'investissement*. Ni les rubriques ni les termes que chacune d'elle accueille ne suivent l'ordre alphabétique.

expliquer et ayant la fonction d'attirer l'attention du public par la promesse implicite d'offrir une réponse :

Qu'est-ce qu'un eurobond?

Solution miracle pour les uns, frein aux pays moteurs de la croissance pour d'autres, l'éventuelle émission d'eurobonds fait couler beaucoup d'encre⁷.

Dans *europarl.eu*, les termes apparaissent, en gras, dans un dossier consacré à deux thèmes, qui sont également les titres des deux focus qui le composent : *États et (dés)équilibre macroéconomique* et *Institutions de crédit et circuits financiers*.

Le sens de chaque terme est explicité par une reformulation intra-phrastique. Voilà un échantillon :

États et (dés)équilibre macroéconomique

- Des pays vivent au-dessus de leurs moyens, d'autres en-dessous.
- Le système financier assure les flux de capitaux entre ces différents pays.
- Sa sophistication et certaines pratiques douteuses provoquent des effets pervers pour l'ensemble de l'économie.

Tout a commencé par les **excédents et déficits commerciaux**. Un pays est en excédent s'il exporte plus qu'il n'importe, c'est-à-dire quand il produit plus qu'il ne consomme. Il est en déficit dans le cas inverse, c'est-à-dire s'il dépense plus pour importer des biens qu'il ne gagne en vendant sa propre production.

Les excédents et déficits persistants (tout excédent est forcément compensé par des déficits dans une autre partie du monde) engendrent un **déséquilibre structurel mondial**.

Les **pays créditeurs**, soit ceux qui connaissent des excédents commerciaux (Allemagne, Chine, Japon...), prêtent sur les marchés financiers internationaux l'argent qui résulte de la différence entre leurs exportations et leurs importations.

De leur côté, les **pays débiteurs**, qui souffrent de déficits commerciaux (Grèce, États-Unis), empruntent cet argent sur les marchés financiers pour financer leurs importations.

Avec ces emprunts, la **dette privée**, c'est-à-dire la dette des ménages et des entreprises, augmente. En effet, l'argent proposé par les pays créditeurs à des taux d'intérêt intéressants est emprunté par les ménages et les entreprises qui souhaitent consommer plus qu'ils ne produisent sont une cible évidente, via les banques et les institutions financières⁸.

Pour ce qui est des autres dictionnaires Internet, même lorsque l'ordre alphabétique est respecté, l'intention vulgarisatrice demeure visible.

⁷ <http://www.arte.tv/fr/le-glossaire-de-la-crise/4082444,CmC=4172926.html>

⁸ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20100414FCS72750+0+DOC+XML+V0//FR>

Nouvelobs.com, par exemple, développe les informations sur chaque entrée dans une forme qui s'apparente à l'encyclopédique et contient d'autres reformulations :

- Banques centrales :

La Réserve fédérale américaine (Fed) ou la Banque centrale européenne (BCE) ont pour mission de diriger la politique monétaire et de garder l'inflation sous contrôle. Elles disposent d'un levier essentiel, leurs taux d'intérêt directeur, qu'elles peuvent abaisser pour stimuler l'économie ou au contraire relever – c'est le « resserrement monétaire » – pour juguler l'inflation. Les taux d'intérêt consentis aux banques puis aux particuliers suivent le mouvement.

Les banques centrales peuvent aussi retirer ou injecter de l'argent sur les marchés pour rééquilibrer la quantité d'argent frais disponible et tenter d'éviter des krachs financiers⁹.

Et encore, *wordpress.com*, *lemonde.fr* et *cite-sciences.fr* lient de nombreuses entrées à un hypertexte de nature différente : il peut s'agir d'un long développement (cf. *ABE (Autorité bancaire européenne) – wordpress.com*) ou d'une infographie (cf. *Agence de notation – lemonde.fr*) rédigés exprès, d'un article de presse paru sur le sujet (cf. *Allemagne – wordpress.com* ; *Algotrading – lemonde.fr*), d'un lien à d'autres sites (cf. *BNS (Banque Nationale Suisse) – wordpress.com*), d'une référence bibliographique (cf. *Agence de notation – cite-sciences.fr*). L'exploitation des ressources de la Toile à travers des hyperliens n'est qu'une autre stratégie permettant au grand public le plus large accès aux connaissances.

3. Analyse du corpus

3.1. Paraphrase intertextuelle et reformulation intratextuelle

Pour notre analyse nous adoptons la distinction entre la *reformulation intratextuelle* – que Jean-Michel Adam et Thierry Herman (2000 : 17) considèrent comme « la seule vraie reformulation linguistique » du contenu terminologique –, et la *paraphrase intertextuelle*¹⁰, qui implique la prise en compte des discours-

⁹ <http://tempsreel.nouvelobs.com/la-crise-financiere/20080930.OBS3380/le-lexique-de-la-crise.html>

¹⁰ Une opinion différente est exprimée par LE BOT, SCHUWER, RICHARD (2008), selon lesquels la reformulation est une sorte de stratégie hyperonymique contenant également la paraphrase et la glose explicative. Dans PREITE (2013 ; s.p.), nous avons mis en évidence l'absence de contours nets délimitant les concepts de paraphrase (FUCHS 1982, 1994; MILIĆEVIĆ 2007), reformulation (LE BOT, SCHUWER, RICHARD 2008 ; ROSSARI

source. Comme la paraphrase, la reformulation « s'inscrit (...) dans un processus particulier qui, dans le même temps qu'il pose un dit nouveau, re-dit un propos antérieur. Ainsi la reformulation impose-t-elle dans son *mieux*-dit un *déjà*-dit » (LEBOT, SCHUWER, RICHARD 2008 : II). La différence réside dans le fait que si la paraphrase *remplace* le discours-source tout en gardant son noyau sémantique, la reformulation « unit, de manière stratégique et le temps d'un discours, deux énoncés ou segments d'énoncés, de manière à ce que le second – véhiculant d'autres informations sur un même référent – soit compris comme une formulation autre du premier » (VARGAS 2008 : 21-22). Autrement dit, un segment du discours-source est repérable et visible dans le discours-second, les deux étant en cooccurrence.

Nous délaissions les enjeux de la reformulation paraphrastique au profit de l'analyse des stratégies de reformulation intratextuelle mises en place dans notre corpus, fondamentales pour mettre en relation les termes spécialisés (les mots de la crise) et leurs définitions ou explications simplifiées (soit l'escorte métalinguistique). Le segment reformulant, qui peut précéder ou suivre le terme reformulé, en présence ou en l'absence de marques métalinguistiques ou de ponctuation indiquant un emploi autonymique, devient donc une sorte de synonyme référentiel (MORTUREUX 1982) du terme dans le contexte vulgarisateur de la communication allant d'un expert vers un non expert.

3.2. Stratégies de reformulation intratextuelle

Une nomenclature alphabétique implique la connaissance de la *forme* des termes de la part du grand public, qui y entre en contact par le biais des médias. L'exigence de l'usager sera donc l'élucidation des signifiés attachées à ces formes et la construction mentale d'un réseau terminologique et conceptuel, permettant l'appréhension du phénomène social qu'est la crise.

Ainsi, la vulgarisation des concepts liés à la crise économique et financière passe-t-elle à travers la présentation des termes qui les dénomment, accompagnés d'une escorte métalinguistique qui en décrit et éclaire la signification.

La forme du glossaire/lexique entraîne naturellement une séquence qui se dirige du terme (le *spécialisé*, le *nouveau*, sous forme d'entrée) vers son escorte métalinguistique (le *connu*, exprimé en langue *générale*), bien que les dictionnaires Internet analysés s'éloignent souvent de la structure lexicographique. En effet, bien que la définition par inclusion demeure assez fréquente, il arrive que

celle-ci ne soit pas séparée de l'entrée. Ainsi, les articles assument-ils la forme d'un ensemble de définitions intra-phrastiques dans lesquelles le terme n'est pas séparé de son escorte, à laquelle il résulte lié par des éléments qui n'appartiennent pas à la structure lexicographique typique.

Pour vérifier si l'imbrication terme/escorte¹¹ dans les dictionnaires Internet retenus fonctionne comme les textes traditionnellement considérés de vulgarisation, nous allons croiser l'application des catégories que CANDEL (1995), JACOBI (1987) et LOFFLER-LAURIAN (1983) proposent pour l'analyse de ces derniers.

3.2.1. Du spécialisé (le nouveau) vers le général (le connu)

3.2.1.1. La dénomination

La définition par *dénomination* (LOFFLER-LAURIAN (1983)) – de loin la plus fréquente dans notre corpus – peut être, selon Daniel JACOBI (1987), de trois types. Le type *associatif* se manifeste lorsque l'escorte accompagne le terme dans une incise entre virgules ou parenthèses avec ou sans le joncteur *ou* (1, 2), ou dans une proposition relative (2, 3). Cette typologie est plutôt rare dans notre corpus à cause de la structure lexicographique qui propose le terme en entrée. Elle abonde cependant dans la présentation des anglicismes (§ 3.2.3).

Ex. 1) **Banque d'affaires** (*ou* banque d'investissement *ou* en anglais, investment bank). (...) (*liberation.fr*)

Ex. 2) **BAD BANK** (Structure de defeasance)
Entité où sont isolés des *actifs financiers* (*actifs toxiques*) *qui* ont perdu toute valeur sur le marché. (*wordpress.com*)

Ex. 3) **Warrant** : produit financier *qui* donne le droit d'acheter ou de vendre un actif dans des conditions de prix (« prix d'exercice ») et de durée (« échéance ») définis à l'avance. (*lemonde.fr*)

Le type *substitutif*, relativement fréquent, se présente lorsque le terme est remplacé par un élément endophorique qui renvoie à lui (ex. 4, 5, cf. aussi ex. 14).

Ex. 4) **Les « hedge funds »** : (...) *Ces fonds* très spéculatifs exploitent les anomalies du marché et les failles de la réglementation financière pour réaliser des opérations juteuses. (*ladepeche.fr*)

¹¹ Une taxinomie complète des dispositifs unissant terme et escorte métalinguistique dans le discours de vulgarisation économique a été proposée par Pascale Janot (2014).

Ex. 5) **Titrisation** *Cette technique financière* est utilisée par les banques. Elles transforment les créances en produit de marché (obligations, par exemple). (*liberation.fr*)

Le type *métalinguistique*¹² se réalise à travers certains marqueurs linguistiques qui lient le terme à son escorte métalinguistique. Ce genre d'escorte – le plus fréquent et varié dans notre corpus, bien qu'il n'appartienne pas aux techniques lexicographiques – montre son lien étroit avec la fonction primaire des termes qui est celle de la dénomination des concepts en vue d'une catégorisation cognitive des savoirs.

Ex. 6) **Réserve fédérale américaine** (Fed) – C'est la Réserve fédérale américaine, autrement dit la Banque centrale des États-Unis. (*france24.com*)

Ex. 7) Les **pays créditeurs**, soit ceux qui connaissent des excédents commerciaux (...). (*europarl.eu*)

Ex. 8) En conséquence, la **dette publique**, c'est-à-dire le montant total que l'Etat doit à ses créateurs (la somme des déficits budgétaires *en somme*) (...). (*europarl.eu*)

L'ex. (8), comme il arrive souvent dans les textes de vulgarisation, cumule deux stratégies afin de mieux préciser le sens du terme *dette publique*. D'abord l'élément *métalinguistique* introduit la reformulation « le montant total que l'État doit à ses créateurs », ensuite, le rédacteur énonce une deuxième escorte de type *associatif* entre parenthèses « (la somme des déficits budgétaires *en somme*) ».

Bien des définitions sont introduites par des verbes et noms tels que *dit* (9, 10, 11), *désigner* (12, 13), *terme* (12, 13), *on parle de* (14)¹³, *nom donné* (15), *signifier* (15), que Marie-Françoise Mortureux (1982 : 51) considère comme étant à « faible densité métalinguistique ». Puisqu'ils renvoient à la relation entre signe linguistique et objet, ce type d'élément investit la définition d'une valeur sémiotique et oriente le lecteur depuis l'objet à connaître vers le terme qui le dénomme, ce qui contribue à en structurer et fixer l'acquisition dans une démarche de type pédagogique.

Ex. 9) **Crédits immobiliers subprime** :

Prêt immobilier *dit* « à risque », car consenti à des ménages dont la solvabilité est fragile, et qui risquent donc de ne pas rembourser. (*nouvelobs.com*)

¹² Cette catégorie coïncide en partie avec ce que Danielle Candel (1995) appelle « reformulations métalinguistiques ».

¹³ « La référence à *on* renvoie à un groupe d'utilisateurs qui ont généralisé des usages. Elle reste très vague » (CANDEL 1995 : 38). Il en va de même pour l'expression *se dit* de l'exemple (11).

Ex. 10) Les « **subprime loans** » (*dit aussi* crédit subprime ou prêt hypothécaire à risque). (*liberation.fr*)

Ex. 11) **Liquidité** *Se dit* d'un titre qui peut être acheté ou vendu en quantité importante à un prix égal ou proche de son prix coté. (*ladocumentationfrancaise.fr*)

Ex. 12) Le **Trésor américain** *Terme* employé pour *désigner* le ministère des Finances américain. (*liberation.fr*)

Ex. 13) **Correction du marché** – Ce *terme* est parfois utilisé pour *désigner* une chute – brève mais significative – des cours boursiers. (*france24.com*)

Ex. 14) **Récession** – *On parle de* récession économique lorsque le PIB (...) d'un pays diminue pendant deux trimestres consécutifs. (*france24.com*)

Ex. 15) « **Troubled Asset Relief Programme** » (TARP) – *Nom donné* au plan Paulson (...), il *signifie*, littéralement, « programme de sauvetage des actifs à risque ». Doté de 700 milliards de dollars, *ce plan consiste* en l'injection de liquidités dans les établissements financiers les plus fragiles. (*france24.com*)

Ex. 16) **Guerre des monnaies**

Nom donné à une confrontation dans laquelle des pays ou zones économiques tentent de garder le taux de change de leur monnaie le plus bas possible. (*cite-science.fr*)

3.2.1.2. L'équivalence

L'une des formes de reformulation parmi les plus fréquentes consiste en la définition qu'Anne-Marie Loffler Laurian (1983) appelle par *équivalence*¹⁴ et se fonde sur l'emploi du verbe *être* ou d'autres éléments verbaux de jonction avec l'escorte métalinguistique.

L'entrée peut être séparée de son escorte (17, 18), répétée dans la forme d'un synonyme de contiguïté (§ 3.2.3) – à noter que dans (19) l'anglicisme est mis en exergue au détriment de l'équivalent français, probablement considéré moins répandu – ou bien peut partager l'espace intra-phrastique de la définition (20).

Ex. 17) **Pyramide de Ponzi** – *Il s'agit* d'une forme d'escroquerie dans laquelle le fraudeur fait constamment appel à des nouveaux investisseurs pour rembourser les précédents. (*france24.com*)

¹⁴ Cette catégorie coïncide en partie avec ce que Danielle Candel (1995) appelle « reformulations au moyen d'éléments à fonction d'équivalence », pour lesquelles elle relève des éléments tels que *ou*, *ou encore*, *ou + terme anglais* (§ 3.2.3), *il s'agit de*, *c'est-à-dire*, *pour*, etc. Remarquons cependant que pour Anne-Marie Loffler Laurian (1983) et Daniel Jacobi (1987) des marqueurs tels que *autrement dit*, *c'est-à-dire*, *ou* sont employés aussi dans les définitions par *dénomination*.

Ex. 18) **Taux directeur** : *C'est le principal outil des banques centrales pour la régulation de l'activité économique. (nouvelobs.com)*

Ex. 19) **Le leverage** : Le « **levier d'endettement** » *consiste* pour les investisseurs à emprunter des grandes sommes d'argent pour augmenter les gains attendus de leurs placements. (*ladepeche.fr*)

Ex. 20) **Bonus** : les **bonus** *sont* des primes salariales, essentiellement en « cash » même si la part en actions a tendance à s'accroître ces dernières années, versées en début d'année en fonction de l'appréciation par le supérieur des résultats passés du salarié, mais aussi de son importance stratégique pour l'année suivante. (*nouvelobs.com*)

3.2.1.3. La fonction et l'analyse

Les définitions par *fonction* – dans laquelle on énonce les fonctions remplies par l'objet ou le concept décrit (21, 22, 23, 24) – et par *analyse* (LOFFLER-LAURIAN 1983, JACOBI 1987) – qui consiste en la décomposition d'un objet dans les éléments qui le composent en en proposant l'énumération (25) – s'avèrent être beaucoup plus rares.

Ex. 21) **Le marché interbancaire ou monétaire** :
C'est celui qui *permet* aux banques de se prêter de l'argent entre elles. (*ladepeche.fr*)

Ex. 22) **Le Fond européen de Stabilité Financière (FESF)**
(...), ce fond de créances *fournit* une assistance financière aux États de la zone euro en difficulté. (*arte.tv*)

Ex. 23) **L'écart de crédit** ou spread de crédit *mesure* la différence entre le taux d'intérêt d'obligations quelconques et celui des obligations des pays les plus sûrs (...). (*europarl.eu*)

Ex. 24) **Banque d'affaires** : Une banque d'affaires *conseille* et *finance* les entreprises dans leurs opérations de fusion, d'acquisition ou de restructuration. (*nouvelobs.com*)

Ex. 25) **Matières premières** – Matières naturelles qui entrent dans la production de produits finis, ou utilisés comme source d'énergie. (...) *Pétrole, blé, caoutchouc* en sont quelques exemples. (*france24.com*)

3.2.2. Du général vers le spécialisé

Parfois, selon les exigences de la structure phrastique, le mouvement de reformulation va du général vers le spécialisé. Cette direction – qui n'intervient que lorsque dans l'article consacré à une entrée le rédacteur enchâsse la définition d'une *sous-entrée* qui se rapporte à la principale – entre en contradiction avec la structure lexicographique. Bien que très rare, elle est néanmoins présente et relève

d'une approche didactique qui privilégie les exigences du grand public en retardant l'emploi du terme spécialisé.

Les stratégies de reformulation demeurent les mêmes que celles allant dans la direction inverse. Les exemples (26, 27) présentent une reformulation par équivalence, avec le verbe copule *c'est* et par simple apposition entre parenthèses. En revanche (28, 29) ont recours à la reformulation métalinguistique générique *on appelle, on parle*.

Ex. 26) Elles [La Réserve fédérale américaine (Fed) ou la Banque centrale européenne (BCE)] disposent d'un levier essentiel, leurs taux d'intérêt directeur, qu'elles peuvent abaisser pour stimuler l'économie ou au contraire relever – *c'est* le « **resserrement monétaire** » – pour juguler l'inflation. (*nouvelobs.fr*)

Ex. 27) **Warrant** : produit financier qui donne le droit d'acheter ou de vendre un actif dans *des conditions de prix* (« **prix d'exercice** ») et de durée (« **échéance** ») définis à l'avance. (*lemonde.fr*)

Ex. 28) Elle [la banque] rémunère les épargnants (*ce qu'on appelle* son **passif**) à un certain taux d'intérêt et prête ensuite cet argent à d'autres particuliers ou entreprises (*ce qu'on appelle* son **actif**) à un taux supérieur. (*europarl.eu*)

Ex. 29) **Quantitative easing** (QE) (...) La Fed a alors fait marcher la planche à billets, c'est-à-dire qu'elle a créé de la monnaie en achetant des obligations d'État (aux États-Unis, *on parle* de **bons du Trésor**) émises pour financer la dette américaine. (*cite-sciences.fr*)

3.2.3. Anglicismes et sigles

Comme l'observait déjà Maria Teresa Zanola (2009), la France hérite des États-Unis à la fois la crise et son lexique, qui s'avère donc truffé d'anglicismes. Les glossaires et lexiques retenus montrent qu'un travail de francisation a été rapidement accompli ; toutefois, certains termes emblématiques, entrés de toute leur force dans le français, continuent d'être employés dans leur forme anglo-saxonne malgré l'existence d'un équivalent.

C'est le cas, par exemple, de *subprime* pour lequel les équivalents proposés varient selon le glossaire (*crédits immobiliers à risques* (31) et *prêt hypothécaire à risque*, auxquels s'ajoute l'hybride *crédit subprime* (30)), ce qui témoigne d'une oscillation terminologique en cours pour un concept mieux connu sous sa dénomination étrangère – précision donnée même lorsqu'on propose la francisation comme entrée (31).

Ex. 30) Les « **subprime loans** » (*dit aussi* crédit subprime *ou* prêt hypothécaire à risque)

Prêts hypothécaires accordés aux foyers à la situation financière instable (...). (*liberation.fr*)

Ex. 31) Le meilleur exemple est fourni par les **crédits immobiliers à risques**, plus connus sous le *vocabulaire anglais* de subprimes. (*europarl.eu*)

En général, chaque glossaire traite ses anglicismes de manière différente : ou bien on les pose en entrée avec (32) ou sans (33) présentation de l'équivalent français, ou bien on les cantonne entre parenthèses (34). En tout cas – qu'ils soient unis par une expression métalinguistique (ex. 33, 34) ou bien juxtaposés entre parenthèses *ou* (32) – Daniel Jacobi (1987) propose de parler pour ces paires de *synonymie de contiguïté*, car aucune véritable reformulation n'a lieu.

Ex. 32) Les « **hedge funds** » (*ou fonds de gestion alternative*) Ce sont des fonds très spéculatifs. Leur spécialité : faire des profits rapides avec des paris très risqués sur les marchés. (*liberation.fr*)

Ex. 33) **Banque d'affaires** (*ou banque d'investissement ou en anglais, investment bank*) Après la crise de 1929 aux États-Unis, une loi a imposé de séparer les banques de détail (particuliers et PME) et les banques d'investissement. (*liberation.fr*)

Ex. 34) **Banque d'affaires** Le terme « Banque d'affaires » (*ou banque d'investissement*) est la *traduction française* de « *investment bank* ». (*ladepeche.fr*)

Lorsque l'anglicisme suit le terme français, la fonction explicative attribuée à ce dernier semble faire défaut. On dirait plutôt que le rédacteur présente le mot emprunté comme un supplément d'information apte à préciser le sens du mot français.

La synonymie de contiguïté touche également au cas des sigles et des syntagmes correspondants. Le sigle peut suivre (35, 36) ou précéder (37, 38) le syntagme, qu'il s'agisse d'un syntagme français ou anglais. Il convient en tout cas de remarquer qu'il n'est jamais laissé sans correspondant puisque l'opacité sémantique d'un sigle ne peut être résolue qu'à travers son explication (suivie d'une reformulation ou d'une explication).

Ex. 35) **Fond monétaire international (FMI)** – Institution fondée en 1944 (...). (*france24.com*)

Ex. 36) **Credit default swap (CDS)** : « assurance sur incident de crédit », type de contrat par lequel un « vendeur de protection » s'engage, contre le paiement d'une prime de risque et en cas d'incident de crédit (par exemple, un défaut de paiement ou une restructuration de dette), à dédommager l'acheteur. (*lemonde.fr*)

Ex. 37) **FEFS (Fonds Européen de solidarité financière)** : Créée en mai 2010 après validation de 27 États (...). (*leparisien.fr*)

Ex. 38) **ELA** (Emergency Liquidity Assistance)

Programme qui permet aux banques de recevoir des liquidités de la banque centrale sans apporter d'actifs en garantie. (*wordpress.com*)

Conclusions

Les dictionnaires Internet que nous venons d'analyser, loin d'être de véritables objets lexicographiques, empruntent toutes les structures et les stratégies de reformulation des discours de vulgarisation des savoirs scientifiques. Ils se veulent donc des instruments de support à la lecture et à la compréhension des discours de presse auxquels souvent ils s'accompagnent. Par conséquent, ils participent de la transmission des connaissances livrées par la presse et aident le grand public de non experts dans l'appropriation des champs terminologiques et conceptuels nécessaires pour comprendre le phénomène de la crise économique et financière.

Comme nous avons pu le remarquer les ressources retenues présentent presque toujours un schéma allant du terme spécialisé – placé en entrée – vers son escorte métalinguistique en langue générale. Très rarement en revanche (en contradiction ouverte avec la structure lexicographique qu'elles représentent) nous relevons la direction contraire, la plus didactique, lorsque le rédacteur enchaîne la reformulation d'une sous-entrée, entre parenthèse ou tirets. Remarquons enfin que la prééminence de la direction spécialisé → général n'est pas à attribuer uniquement à la structure lexicographique des glossaires et lexiques : c'est aussi la confirmation de la même tendance relevée par Pascale Janot (2014) dans les discours de vulgarisation économique diffusés par la presse.

Références bibliographiques

- ADAM, J.-M., HERMAN, Th., 2000, « Reformulation, répétition et style périodique dans l'appel du 18 juin 1940 », in F. MIGEOT, J.-M. VIPREY (éds), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, *Semen*, n. 12, 1, p. 11-30.
- AUTHIER, J., 1982, « La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique », *Langue française*, n. 53, 1, p. 34-47.
- BEACCO, J.-C., 1995, « À propos de la structuration des communautés discursives : beaux-arts et appréciatifs », in J.-C. BEACCO, S. MOIRAND (éds), *Les enjeux des discours spécialisés*, *Carnets du Cediscor*, n. 3, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 135-157.
- BEACCO, J.-C., MOIRAND, S., 1995, « Autour des discours de transmission de connaissances », *Langages*, n. 117, p. 32-53.
- BEHR, I., ENTCHNELL, D., KAUFFMANN, M., KERN, A., 2007, *Langue, économie, entreprise : le travail des mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

- BERGENHOLTZ, H., TARP, S., 1995, *Manual of Specialized Lexicography*, Amsterdam, Benjamins.
- CANDEL, D., 1995, « Le discours définitoire : variations discursives chez les scientifiques », in S. MOIRAND, A. ALI BOUACHA, J.-C. BEACCO, A. COLLINOT (éds), *Parcours linguistiques de discours spécialisés*, Bern, Peter Lang, p. 33-44.
- CHUKWU, O., THOIRON, PH., 1989, « Reformulation et repérage des termes », *La banque des mots*, n. spécial, p. 23-50.
- FUCHS, Ch., 1982, *La paraphrase*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FUCHS, Ch., 1994, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys.
- FUERTES-OLIVERA, P., 2010, « Lexicography for the third millennium: free institutional Internet terminological Dictionaries for learners », in P. FUERTES-OLIVERA (éd.), *Specialised dictionaries for learners*, Berlin, New York, De Gruyter, p. 193-209.
- GAUDIN, F., 2003, *Socioterminologie. Une approche sociolinguistique de la terminologie*, Bruxelles, de Boeck.
- GROFFIER, E., REED, D., 1990, *La lexicographie juridique. Principes et méthodes*, Cowansville, Yvon Blais.
- JACOBI, D., 1985, « Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique », in Th. ARON (éd.), *De Saussure aux média, Semen* [en ligne], n. 2.
- JACOBI, D., 1987, *Textes et images de la vulgarisation scientifique*, Bern, Peter Lang.
- JANOT, P., 2014, *Les discours de vulgarisation économique à l'heure de la crise financière internationale*, Roma, Aracne.
- LE BOT, M.-C., SCHUWER, M., RICHARD, E. (éds), 2008, *La Reformulation. Marqueurs linguistiques, Stratégies énonciatives*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes.
- LOFFLER-LAURIAN, A.-M., 1983, « Typologie des discours scientifiques : deux approches », *Études de linguistique appliquée*, n. 51, p. 8-20.
- MEYER, I., MACKINTOSH, K., 2000, « L'«étirement» du sens terminologique : aperçu du phénomène de la déterminologisation », in H. BÉJOINT, Th. THOIRON (éds), *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- MILICEVIC, J., 2007, *La paraphrase : modélisation de la paraphrase langagière*, Bern, Peter Lang.
- MORTUREUX, M.-F., 1982, « Paraphrase et métalangage dans le dialogue de vulgarisation », *Langue française*, n. 53, 1, p. 48-61.
- MOIRAND, S., 2014, « Vers des nouvelles configurations discursives », in F. RAKOTONOELINA, *Perméabilité des frontières entre l'ordinaire et le spécialisé dans les genres et les discours, Carnets du Cediscor*, n. 12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 141-149.
- PREITE, C., 2013, « Comunicare il diritto : strategie di divulgazione del discorso giuridico », in C. BOSISIO, S. CAVAGNOLI (éds), *Comunicare le discipline attraverso le lingue : prospettive traduttiva, didattica, socioculturale*, Perugia, Guerra Edizioni, p. 245-262.

- PREITE, C., s.p., « La vulgarisation des termes juridiques et la construction d'un savoir ('que' faire) chez le grand public », *Repères-Dorif*, n. 3.
- ROSSARI, C., 1997, *Les opérations de reformulation : analyse du processus et des marques dans une perspective contrastive français-italien*, Bern, Peter Lang.
- SCHUWER, M., LE BOT, M.-C., RICHARD, E. (éds) 2008, *Pragmatique de la reformulation : types de discours interactions didactiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- STEUCKARDT, A., HONORÉ, J.-P., 2006, « L'emprunt et sa glose. Présentation », *Mots*, n. 82, p. 5-8.
- STEUCKARDT, A., NIKLAS-SALMINEN, A. (éds), 2003, *Le mot et sa glose*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- STEUCKARDT, A., NIKLAS-SALMINEN, A. (éds), 2005, *Les marqueurs de glose*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- TEMMAR, M., ANGERMULLER, J., LEBARON, F. (éds), 2013, *Les discours sur l'économie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VARGAS, E., 2008, « Les reformulations intratextuelles dans les émissions de vulgarisation télévisées allemandes », in M. SCHUWER, M.-C. LE BOT, E. RICHARD (éds), *Pragmatique de la reformulation : types de discours interactions didactiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 21-38.
- ZANOLA, M.T., 2009, « Il lessico della crisi finanziaria », Ottava giornata REI, *Le parole per dirlo: terminologie e normalizzazione linguistica*, Roma, http://ec.europa.eu/translation/italian/rei/meetings/documents/ottava_giornata_rei_novembre_2009_it.pdf.

Pascale Janot
IUSLIT-SSLMIT
Università degli Studi di Trieste
pjanot@units.it

Quand crise financière rime avec folie : la métaphore de la folie dans le récit journalistique sur la crise

Parmi les métaphores ayant contribué à construire les représentations, dans les discours médiatiques, de l'« événement » (MOIRAND, REBOUL-TOURÉ, LONDEI, REGGIANI 2013 ; VENIARD 2013) crise financière de 2008, la catastrophe naturelle et la maladie ont sans aucun doute été légion. Comparée dès son déclenchement¹ à un « tsunami » ou à une « tempête », la crise a ensuite été assimilée à une épidémie avec ses risques de « contagion », de « contamination », dès lors qu'elle a commencé à se propager au niveau international (GUENNOC 2009 ; JANOT 2012).

La métaphore est, selon Paul Ricœur, « le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité » (1975 : 11). En re-décrivant la réalité, « [elle] structure l'imaginaire contemporain. Sa justesse tient donc au fait qu'elle permet de contempler en un coup d'œil une situation globale complexe. La métaphore [...], en ce sens, est informative. » (GUENNOC 2009 : 85). Dans le cadre des discours de vulgarisation² journalistique, la métaphore est en effet un outil, un des « procédés d'écriture » dont dispose le journaliste-vulgarisateur (JACOBI 2011 : 180), pour mettre des concepts complexes et incompréhensibles à la portée du grand public :

La vocation pédagogique de la métaphore est [...] de faciliter la transmission des connaissances, la compréhension de l'abstraction, en suggérant des liens analogiques avec ce qui est concret ou déjà connu, ne serait-ce que parce qu'on en a fait l'expérience dans la vie quotidienne. (RESCHE 2002 : 103)

¹ Attesté en juillet/août 2007 avec la crise des subprimes aux États-Unis (JACQUILLAT, LEVY-GARBOUA 2009).

² Nous parlons ici de discours journalistiques appartenant à la catégorie « éducation scientifique non formelle » et relevant d'un certain degré de didacticité, de traitement journalistique visant à « populariser la science » (JACOBI 1999 : 147).

Ainsi, les mécanismes aussi obscurs que soudains de la crise financière ont-ils donné lieu, dans les plis de la narration journalistique, à la recherche d'une « figure » explicative et compréhensible, à un « mouvement de resémantisation » (GUENNOC 2009 : 84) au moyen du lien analogique *crise* = *accident/maladie*.

Une sous-catégorie de la métaphore de la maladie a attiré notre attention, la folie, car tout au long du récit construit sur la crise³, elle y a ponctuellement affleuré par le biais du lien analogique *crise financière*⁴ = *crise de folie*. Cette « métaphore vive » (RICŒUR 1975) a sans aucun doute trouvé dans la finance et l'économie un « terrain » terminologique favorable à son déploiement. Le terme *crise* lui-même, emprunté par l'économie au domaine médical et psychologique, véhicule, dans les discours, l'image d'un « accès avec manifestations violentes » (REY 2006 : 952), comme l'a relevé Pauline Escande-Gauquier :

Les différents emplois du mot *crise* [...] s'articulent autour du champ médical. On est dans la pathologie et la manifestation excessive de cette dernière [...]. Ce qui prédomine, c'est le sème de la *poussée* qui recouvre le double territoire de la *manifestation* et d'un *état à un moment donné*. Les emplois de *crise* montrent que [...] le substantif tend à se spécialiser dans un sens organique, sensitif, émotionnel, avec un imaginaire synonyme du « trouble », du « malaise », de la « dépression », de la « morosité », de la « déprime » ou du « blues ». (2009 : 70)

Il faut savoir que la psychologie fait partie des nombreuses disciplines scientifiques auxquelles la langue de l'économie⁵ a emprunté pour formuler ses concepts, et qu'elle représente une part non négligeable d'apports (FLOUZAT, PELÉ 2000 : 492). Ainsi, *euphorie* (spéculative), *dépression* (économique), *panique* (boursière) ou (risque de) *défaillance*, de *déséquilibre*, etc., sont autant de termes ayant récemment circulé dans les discours, que l'économie partage avec le domaine « psy »⁶. Ces termes, qui permettent à l'économie d'« habiller » ses concepts, montrent assez clairement que la métaphore participe de la création

³ Le corpus utilisé ici couvre une période allant du 1^{er} juillet 2007 (phase de déclenchement de la crise) au 31 décembre 2012 (phase de la crise généralisée) et rassemble 80 articles tirés des sites Internet du mensuel économique *L'Expansion*, du quotidien économique *Les Echos* et du quotidien généraliste *Le Figaro*. Il a été constitué au moyen de la banque de données Factiva (<https://global-factiva-com.px.units.it/sb/SimpleSearch.aspx?NAPC=p>) en combinant « folie », « folle », « fou », « délir* » et « crise financière ».

⁴ C'est par la finance (la crise des subprimes et ses montages financiers frauduleux) que le scandale est arrivé (JACQUILLAT, LEVY-GARBOUA 2009 : 32-34).

⁵ Nous parlons ici d'économie au sens large, vaste catégorie comprenant des sous-catégories telles que la finance.

⁶ Ils sont tous définis dans Jacques Postel (2003).

lexicale. Ce n'est pas l'apanage de l'économie car, comme le dit Joëlle Gardes Tamine, « [d]e fait, il n'existe aucun domaine de la langue qui puisse s'en passer, y compris les langues de spécialité ou les domaines techniques ». Et de préciser :

Si elles sont des faits de langue, les métaphores, en particulier les métaphores les plus fréquentes, souvent lexicalisées, sont aussi, [...] des métaphores conceptuelles, qui sont liées à notre façon de penser, parfois même nous permettent de penser, dans des domaines particulièrement sensibles. [...] la métaphore est fondamentalement conceptuelle, elle est le mécanisme à travers lequel nous comprenons des concepts abstraits et conduisons des raisonnements grâce à des manifestations linguistiques qui en sont l'expression. Lorsqu'un domaine ne présente pas une structuration évidente, ou lorsqu'il est trop abstrait pour être directement saisi, nous avons besoin de l'appréhender à la lumière d'un autre domaine clairement organisé que nous projetons sur lui. (2007 : 14)

Ce que le domaine économique a cependant de particulier, c'est une tension constante entre une recherche de rigueur scientifique – que lui procurent les apports tant terminologiques que méthodologiques de sciences exactes telles que les mathématiques, la statistique ou la physique, (FLOUZAT, PELÉ 2000 : 493) – et un penchant pour le langage imagé. Les nombreux emprunts métaphoriques lexicalisés, d'un côté, et la tendance facile à la métaphorisation (*éclatement de la bulle spéculative*), parfois interprétés comme un manque de rigueur, « un simple ornement du discours, qui donne [au lecteur] le plaisir de la surprise, ou du déguisement, ou de l'expression imagée » (RICŒUR 1975 : 112), peut néanmoins s'expliquer par le fait que l'économie est fondamentalement une science sociale, humaine (FLOUZAT, PELÉ 2000 : 499).

Nous pressentons que, sous la poussée de l'événement « crise financière », dans la parole journalistique, c'est toute la charge métaphorique d'un substrat terminologique économique et psy transversal qui est ranimée et libérée, pour donner libre cours à la construction de la métaphore vive de la folie. Comment la trame narrative de la crise la décline-t-elle ? Quelle image donne-t-elle de la crise et quelle image de la folie donne-t-on à travers la crise ? C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre à présent.

La crise de folie financière et ses fous

La parole journalistique s'emploie, tout au long de la crise, à « montrer » du doigt le ou les auteurs de la crise. Il ressort du corpus que la crise de « folie » qui frappe le monde de la finance présente en fait deux dimensions : une dimension individuelle, où c'est un représentant d'une catégorie qui est désigné ; une dimension collective, où c'est toute une catégorie de personnes qui est pointée. Le syntagme *la folie de X* permet ainsi d'établir un paradigme qui va d'un très

particulier *la folie de Jérôme Kerviel*, le trader de la Société Générale (SG) responsable des pertes de la banque française, découvertes en janvier 2008 :

1. La folie de Jérôme Kerviel pose le problème de la Société Générale, mais aussi celui de la société en général, du moins celui de la confiance qu'elle va désormais accorder à son système bancaire. (ÉCHOS, 29/01/08)

à un très général *la folie de la finance* et de ses acteurs.

À partir du scandale de la SG, le trader est pointé comme l'un des principaux responsables des krachs bancaires qui se sont succédé un peu partout dans le monde, et donne lieu à la construction du personnage emblématique du « trader fou ». Celui-ci est d'ailleurs désigné, en (2), comme étant en proie à la pathologie du jeu et n'ayant plus sa tête :

2. « Qu'est-ce qui a bien pu se passer dans la tête d'un jeune homme, ordinaire, réservé, apprécié professionnellement, pour qu'il prenne, par des moyens illicites, des risques démentiels sur les marchés financiers? (...) Probablement cette folie du joueur, génialement décrite par Dostoïevski, à ce point emporté dans le tourbillon de ses paris, tellement sûr qu'il va gagner, que le rouge va sortir, qu'il perd totalement la raison, qu'il devient comme possédé. » (ÉCHOS, 25/03/08)⁷

Dans un article des *Echos* du 30/1/08, on parle de « 'l'œuvre folle' d'un arbitragiste isolé ». Le trader fou est dépeint comme une bête non dressée, incontrôlable et dangereuse, qu'il faut « traquer ». L'adjectif « isolé », récurrent dans les discours qui ont raconté l'histoire du « trader fou », tend à transmettre l'idée d'un phénomène circonscrit, d'une responsabilité de la crise qui est le fait de la folie d'un individu, ou d'une catégorie particulière d'individus, et non pas de toute la finance. Nous y reviendrons.

Par ailleurs, le doigt accusateur des journalistes-vulgarisateurs pointe également la folie de catégories plus vastes du monde de la finance : celle, « collective », des acteurs financiers (3) ou des financiers (4), celles des banquiers (5) et des marchés (6) :

3. Car cette crise [des subprimes], comme beaucoup de celles qui l'ont précédée, doit moins à la folie collective des acteurs financiers qu'à des défauts d'ingénierie contractuelle situés en plusieurs points du fuselage du marché du crédit. (ÉCHOS, 13/12/07)

⁷ Un peu plus haut dans l'article, le journaliste-vulgarisateur cite un ouvrage dans lequel on s'interroge sur la psychologie des traders comparée à « une mécanique infernale qui fait péter les plombs » (ÉCHOS, 25/3/08).

4. Cet éloge appuyé de l'industrie, de ses travailleurs, de ses ingénieurs, de son rayonnement, qui fait suite à quelques diatribes appuyées contre les banques, la spéculation et la folie des financiers, s'inscrit en droite ligne dans la vision saint-simonienne de ses prédécesseurs directs qui voyaient dans les usines le moteur du progrès économique et social d'un grand pays et dans la finance un mal nécessaire. (ÉCHOS, 6/02/08)

5. La première [l'Irlande] est victime, après la chute de son secteur immobilier, de l'accumulation de mauvaises créances au sein de ses banques désormais nationalisées: les pertes bancaires remontent mécaniquement dans les comptes du Trésor public de Dublin, pris au piège de la folie de ses banquiers. La deuxième [l'Espagne], sinistrée elle aussi par son secteur immobilier et par les excès de l'endettement privé, s'est résolue, comme l'Etat irlandais, à une diète de la dépense publique que lui intiment les marchés financiers et que lui recommandent une Commission européenne attachée à ses préceptes de bonne gestion comme à un fétiche. (LEXP, 1/11/10)

6. Vu la folie actuelle des marchés, privatiser reviendrait à brader notre patrimoine commun. (LEXP, 1/10/11)

Notons au passage l'emploi du mot « excès » (5), très souvent associé à « folie » dans le corpus, pour alimenter le « champ notionnel » du *trop* (ESCANDE-GAUQUIER 2009 : 70). La séquence (7) mérite qu'on s'y arrête car elle est représentative de la manière dont le discours journalistique donne à voir comment il amène la métaphore de la folie, dans le travail de vulgarisation de la crise « en train de se faire » :

7. Quel mot choisir pour nommer cette période qui s'est ouverte officiellement en 2008 et qui durera sans doute quelque temps? C'est le vocabulaire de la psychologie plus que de l'économie ou de la sociologie qui vient à l'esprit. On pourrait, en référence à 1929, parler de « Seconde Dépression ». Mais les termes les plus appropriés seraient plutôt « délire », « démence » ou, plus familièrement, « folie ». Folie des « traders » obsédés par des gains virtuels à court terme conditionnant directement le montant de leur bonus. Folie des entreprises offrant à leurs dirigeants des salaires et des avantages indécents, sans se douter de leurs effets dévastateurs sur le climat social. Folie des banques et des intermédiaires qui se sont transmis de main en main des grenades dégoupillées (...). Folie, ou au moins inconscience et irresponsabilité, des géants de l'automobile et d'autres secteurs qui ont cru que le lobbying pourrait éternellement retarder la prise en compte des réalités environnementales ou énergétiques, pourtant mises en évidence depuis des décennies. Folie, auparavant, des gouvernements qui ont accumulé des dettes et des déficits qu'ils sont aujourd'hui contraints d'aggraver. Nos Années folles ne ressemblent pas aux précédentes. (ÉCHOS, 26/12/08)

Par le biais d'un commentaire métalinguistique, le journaliste pointe l'inadéquation de la terminologie habituellement en usage (économique et sociologique) à nommer l'événement crise. Ainsi choisit-il, après avoir posé la question rhétorique « Quel mot choisir pour nommer cette période [...] ? », de

puiser dans le « vocabulaire de la psychologie » où il trouve une dénomination idoine lui permettant d'étiqueter la période – « Seconde Dépression », « délire », « démence », « folie ». Cette séquence terminologique présente tout d'abord ce qui ressemble à un jeu sur la polysémie de « dépression » (psychiatrique et économique), nous montrant comment le sens psychiatrique, discipline à laquelle l'économie a emprunté, est ranimé par la référence à la folie. Nous trouvons ensuite une suite de termes psy sémantiquement équivalents mais présentant un degré de technicité décroissant. « Folie », introduit par l'adverbe « familièrement », est explicitement proposé comme le terme le plus acceptable, moins technique que les deux autres⁸. La métaphore de la folie remplit donc ici sa fonction pédagogique et permet au vulgarisateur de dresser une sorte de taxinomie des catégories porteuses de la folie qui caractérise la crise, les « traders » en tête⁹.

Certaines analyses des discours tenus sur la crise – de la parole éditoriale, notamment – ont pu relever que la chaîne des responsabilités qui s'y tisse peine à être « démêlée » :

[...] Le personnage qui aurait pu être la cible du discours accusateur, le banquier – puisque l'origine de la crise, nous a-t-on expliqué, est financière –, se défait sur le *trader* puis se dédouble avec le patron – en raison de la financiarisation de l'« économie réelle » et à l'occasion de la question des rémunérations –, pour finalement rencontrer le gouvernant. Sans oublier la multitude des figures référentielles, d'origine historiques ou fictionnelles, qui interviennent comme comparants. Cette démultiplication traduit bien la délégitimation de l'autorité de ces acteurs tout en confirmant la persistance d'une certaine aura. (GUENNOC 2009 : 81)

L'analyse de l'exemple (7) pourrait laisser entrevoir la même conclusion. D'autant plus que si d'un côté le recours à l'image de la folie permet aux vulgarisateurs de diriger l'attention sur les différents acteurs de la finance, de l'autre, c'est souvent la folie de LA finance tout entière qui est prise à partie. Par

⁸ Dans POSTEL (2003 : 194), le terme « folie » désigne bien une « Maladie de l'esprit » et une « Déraillement ou absence de raison et ce qui échappe au contrôle de celle-ci », mais il précise aussi que « c'est un terme ancien qui désigne d'une manière générale l'aliénation mentale, en particulier dans ses formes psychotiques. On le trouve encore utilisé, quoique de plus en plus rarement, dans le vocabulaire psychiatrique, allié à un adjectif qui le précise : *folie circulaire* (psychose maniaco-dépressive), *folie raisonnée* (délire d'interprétation) ou *folie du doute* (psychonévrose obsessionnelle) ».

⁹ Cette façon grossière de classer n'est pas sans rappeler les tentatives de classification non systématisées (« débauchés », « homosexuels », « alchimistes », « libertins », etc.), à l'âge classique, qui ont vu la naissance de la psychiatrie (FOUCAULT 1972 : 139).

exemple, *Les Échos* se pose à trois reprises la question (rhétorique en (8) et (10), directe dans une interview en (9)) de savoir si LA finance n'est pas ou ne risque pas de devenir folle :

8. Mais l'industrie financière n'est-elle pas devenue un peu... folle ? (ÉCHOS, 3/12/07)

9. Estimez-vous, comme certains à la lumière de la crise du « subprime » et de cet accident, que la finance est devenue folle ? (ÉCHOS, 30/01/08)

10. Quels enseignements tirer alors des événements des derniers mois ? La finance est-elle condamnée à devenir folle à intervalle régulier ? (ÉCHOS, 10/03/08)

Nous saisissons bien en (10) l'idée de la fatalité de la chronicité de la folie.

Le plus souvent, toutefois, c'est l'affirmation que la finance EST folle (11) qui prévaut. Dans les séquences qui suivent, une bonne part de l'isotopie de la folie est déployée, avec un emploi de l'adjectif « anormale » (12) et de « n'est pas normale » (13) comme équivalents de « folle » :

11. La finance est folle. Les financiers devraient être enfermés. Leurs activités nauséabondes devraient être abandonnées pour recentrer les efforts de notre belle jeunesse sur les vertus éternelles de l'usine. Voilà à peu près la substance du débat économique en France, quinze jours après la révélation des effarantes pertes de la Société Générale, provoquées par les manipulations d'un trader sur un marché dérivé d'actions. Il est donc temps de faire l'éloge de la finance. (ÉCHOS, 8/02/08)

12. Le problème, c'est que Mandelbrot avait raison. La finance est « anormale » : elle ne respecte pas la loi de Gauss. Les événements improbables se produisent infiniment plus souvent que ne l'indique la « normalité ». (ÉCHOS, 5/03/08)

13. Nombres d'opérateurs financiers se comportent comme des automobilistes atteints d'un glaucome. Sur une autoroute dégagée, ils n'ont aucun problème, malgré leur champ visuel réduit. Quand la route tourne ou quand un cerf hésite à traverser, ils sont en danger. Un jour, ils devront accepter l'idée que la finance n'est pas normale. (ÉCHOS, 5/03/08)

En (13), notons la curieuse association entre maladie du glaucome et anormalité mentale. La métaphore de la maladie est également utilisée par *Le Figaro* :

14. À la tribune de l'ONU, Nicolas Sarkozy traite ainsi la crise financière. Haro sur le baudet capitaliste. Il tord le cou aux incendiaires. Il ne pipe pas mot sur les remèdes à appliquer, sur la médication à administrer aux blessés de la finance folle, à la société désemparée des petits épargnants. (LEFIG, 26/09/08)

Il y est question de la cure (« remèdes », « médication ») – sur laquelle nous reviendrons – à adopter pour limiter les dégâts (« les blessés ») de la folie financière. La dangerosité de cette dernière est clairement délinéée. Elle fait des victimes : « les petits épargnants », ici, mais aussi des banques (le Crédit Agricole, la Société Générale), des pays, qui ont fait faillite, comme l'Irlande, en (5), et la Grèce, nous le verrons en (17).

Nous constatons qu'à mesure que la crise est analysée à travers le prisme de la folie, la finance se trouve vidée de ses référents humains. C'est elle qui est qualifiée de « folle », étant de ce fait personnalisée et devenant à son tour le personnage sur lequel s'abattent les responsabilités de la crise¹⁰. Alternativement, nous trouvons des séquences où la finance est une planète ou un monde :

15. Pendant que la planète financière déprime, celle de la high-tech festoie. Apple a, en un an, doublé ses bénéfices et sa valeur boursière, Google en trois mois a augmenté ses ventes de 60% et vaut 225 milliards de dollars, Intel a accru ses profits de 43%, etc. C'est Microsoft qui a apporté une touche supplémentaire à l'euphorie (folie ?) ambiante. (ÉCHOS, 29/10/07)

16. La crise financière, qui est en train de se doubler d'une crise économique, ne provient pas seulement des subprimes, même si ces derniers ont servi de révélateur. Elle est la sanction d'une dérive folle du monde financier. (LEFIG, 15/11/08)

17. La raison de leur « mise en examen » ? Avoir voulu étrangler la Grèce, avec des créanciers qui exigent soudain des conditions bien plus coûteuses pour continuer à lui prêter: le rendement de l'obligation d'Etat à dix ans a atteint le 7 mai un record historique à 12,56%, tandis que le taux à deux ans culminait à 18,4% ! Il n'en fallait pas plus pour faire de la Grèce la nouvelle victime d'une planète finance en folie. (LEXP, 1/06/10)

Il nous semble que ces désignations viennent renforcer l'idée d'une finance comme un univers à part – rappelons-nous le trader fou « isolé » – méconnu, incontrôlable et, partant, à mettre au ban. Dans la séquence (15), nous trouvons une vision borderline de tout le système à l'heure de la crise, à travers la dichotomie « déprime »/« euphorie », cette dernière étant interrogativement et métalinguistiquement associée à la folie.

¹⁰ Ce phénomène se vérifie également avec « marché » en (6) et en (18). Sur la personnalisation de « marché/s », voir LEJEUNE 2012.

Un vent de folie passe mais Ceci n'est pas de la folie

Si, d'une part, nous trouvons le front réprobateur des journalistes-vulgarisateurs, qui pointe du doigt les excès de la finance, nous trouvons aussi, d'autre part, à travers l'emploi de l'expression *un vent de folie de/chez* + *X* une valeur positive attribuée à la folie allant même jusqu'à orienter le discours vers un dénouement favorable : à la marge de la crise, et de ses effets négatifs, d'aucuns – des entreprises et leurs investisseurs en (18), certains marchés, comme celui du pétrole en (19) – semblent y trouver leur(s) compte(s) :

18. Signe des temps, les marchés financiers s'enflamment par avance pour les futures opérations programmées dans le secteur: d'ici à la fin de l'année, le leader mondial de l'éolien, Iberdrola, a prévu d'introduire en Bourse sa filiale d'énergies renouvelables, Iberdrola Renovables, dont il cédera 20% du capital. Les analystes, qui valorisent la société entre 15 et 25 milliards d'euros, prédisent à cette occasion un véritable vent de folie chez les investisseurs. (ÉCHOS, 13/11/07)

19. Un véritable vent de folie s'est emparé hier soir des marchés pétroliers, propulsant les cours du brut à des niveaux jamais atteints des deux côtés de l'Atlantique. (ÉCHOS, 20/02/08)

La parole journalistique semble se satisfaire de ce vent rafraichissant de folie « positive » qui, par temps de crise, fait somme toute des heureux !

Mais la construction de l'image de la folie financière passe également par la dénégation de celle-ci, à travers la structure *X + n'est pas de la folie* :

20. Les choses ont changé. Nous assistons à un phénomène de fièvre acheteuse auto-entretenu. Les prix montent, donc les gens en concluent qu'il faut acheter. Cela ne s'apparente pas à proprement parler à de la folie mais sans conteste à un manque de recul ou de perspective historique. (ÉCHOS, 24/01/08)

21. « On va tout reconstruire de A à Z » ou « on peut tout regarder sous un angle optionnel », ce sont alors ses phrases... Ce n'est pas de la folie. Dans les salles de marché, le modèle de Balck & Scholes de valorisation des options se répand comme une traînée de poudre. (ÉCHOS, 11/02/08)

22. À base d'ingrédients simples (contrat à terme ou options), les produits sont de plus en plus sophistiqués ou « exotiques ». « On peut faire tout ce que l'on veut dès l'instant que le produit répond au besoin d'un client », explique un jeune ingénieur, chez un consultant. Le grand public doit-il se méfier, n'y voir que les supports des envies de spéculer? « Non, la finance n'est pas un casino créé par des savants fous ». (ÉCHOS, 11/02/08)

Ajoutons l'exemple (3) cité plus haut, où la crise des subprimes « doit moins à la folie collective des acteurs financiers qu'à des défauts d'ingénierie

contractuelle situés en plusieurs points du fuselage du marché du crédit ». Dans ces séquences, nous relevons tout d'abord, une nouvelle fois, que l'image la folie se mêle à d'autres : à la maladie en (20) avec le jeu de mot paronymique « fièvre acheteuse »/« fièvre aphteuse » ; à la guerre en (21) avec l'emploi de l'expression « se répandre comme une traînée de poudre » ; au jeu en (22) avec la référence au casino ; à la mécanique en (3), où la structure du marché du crédit est comparée à un « fuselage » défectueux. Dans les quatre séquences, l'énoncé contenant la dénégation de la folie est contrebalancé par un énoncé empreint de davantage de technicité. Dénier la folie du système c'est, dans la parole journalistique, un moyen de ramener l'analyse à plus de légitimité scientifique et donc, de crédibilité. Ou du moins, essaie-t-elle de s'en convaincre, car tout le monde sait qu'une dénégation équivaut, en psychanalyse, à un aveu !

Tempo et gestuelle de la folie

La crise de folie financière a ses moments, dont la durée est mesurée et limitée dans le temps : il s'agit bien d'un « état à un moment donné » (ESCANDE-GAUQUIER 2009 : 70). On parle d'« Années folles » dans la séquence (8), avec un jeu sur la polysémie de cette expression en français qui renvoie, en fait, à une période historique plutôt positive. Dans les exemples suivants, la folie est scandée et se libère sur des arcs de temps : une « journée » (26), une « semaine » (23), une « séance » (boursière) (24), « une période d'un mois », (25), précédés ou suivis de *de folie* ou de *folle* :

23. NOUVELLE SEMAINE DE FOLIE à la Bourse de Paris. En cinq jours, le CAC 40 a abandonné 4,11% pour finir la semaine à 5430,10 points, effaçant ainsi ses gains des précédentes semaines. Après s'être livrée à un pas de deux, lundi et mardi, la Bourse de Paris a flanché mercredi et surtout vendredi avec les autres grandes places mondiales. (LEFIG, 8/09/07)

24. Les relations entre la Bourse et Sodexo continuent de balancer entre dédain et engouement. Le groupe de restauration collective et de services, qui peinait il y a peu encore à séduire les investisseurs (...), a eu droit hier à une folle séance, s'achevant sur un bond du titre à 40,60 euros à la clôture, soit une progression de 9,40%, la plus forte hausse des valeurs éligibles au SRD. (ÉCHOS, 18/04/08)

25. Le 15 septembre 2008, la faillite de Lehman Brothers a précipité « la planète financière dans la panique, bien au-delà de tout ce qu'on avait pu imaginer », témoigne le patron de BNP Paribas, Baudouin Prot. Lui et tous les patrons français ont vécu une période folle, d'un mois, pendant laquelle tout le système a failli basculer. (LEFIG, 12/09/09)

26. Cette folle journée rappelle que le Royaume-Uni est le plus grand pays qui a le

plus souffert de la crise financière, parce que ses banquiers ont poussé plus loin que tous les autres les délires du marché, de l'innovation et de l'avidité. (ÉCHOS, 4/11/09)

La crise de folie financière a un tempo qui s'accompagne (aussi) d'un mouvement vers le haut, ou vers le bas, d'une agitation, d'une gesticulation. En (27), on parle de « folle spirale consommatrice » :

27. La bulle immobilière s'est transformée en crise financière, débordant les frontières des Etats-Unis et s'attaquant à l'économie réelle. Au point de pousser le président de la Fed à utiliser sans retenue l'arme des taux. Et d'amener le gouvernement à compléter la contre-offensive face à la récession qui se profile par un plan de relance de quelque 140 à 150 milliards de dollars.

Ce bouclier contre les méfaits de la folle spirale consommatrice des Américains a, bien sûr, un coût budgétaire. (ÉCHOS, 5/02/08)

Là encore, deux métaphores s'entremêlent : celle du combat (« s'attaquant », « utiliser sans retenue l'arme des taux », « la contre-offensive », « ce bouclier ») pour contrer la folie débordante de la crise.

Le mouvement ascendant se traduit, dans la séquence (24) susmentionnée, par le « bond » d'un titre, et par une « folle ascension » en (28) :

28. « Il faut remonter à la fin de 1990 pour trouver un niveau aussi bon marché, alors que leur situation financière est solide! » affirme Nathalie Navarre, analyste à la Société générale Asset management. Mais de là à reprendre leur folle ascension... (LEXP, 1/05/08)

Si en (25) il est question d'équilibre instable (« le système a failli basculer »), en (29) et (30), le mouvement est horizontal et prend la forme d'une « course folle à » ou « vers » quelque chose :

29. Tous les ingrédients susceptibles de raviver l'appétit pour ce produit [l'or] délaissé pendant de longues années sont aujourd'hui réunis. La crise du crédit consécutive à l'éclatement de la bulle spéculative sur les prêts hypothécaires à risque aux Etats-Unis constitue le premier d'entre eux. Elle a déclenché une course folle vers les actifs tangibles et plus défensifs, dont l'or naturellement. (ÉCHOS, 14/03/08)

30. Depuis août 2007, la fête est finie. La crise du « subprime » a révélé la fragilité de la mondialisation, menacée par des forces qu'elle a elle-même contribué à libérer. Première accusée, et pas des moindres, la finance internationale. Facilitée par une liquidité trop abondante, le « benign neglect » des banques centrales et l'imagination débridée des banquiers de Wall Street, la « course folle aux profits » menace désormais l'économie réelle. (ÉCHOS, 26/06/08)

Les mots qui circulent dans ces séquences, comme « panique » (25), « délires » (26), « utilisation sans retenue » et « débordant » en (27), « des forces qu'elle a

elle-même contribué à libérer » et « l'imagination débridée » (30), à travers lesquels la parole journalistique tisse la toile métaphorique, contribuent à construire une scène entièrement axée sur l'idée du trop, de l'incontinence de la folie financière. On en arrive à parler de « danse folle », associée au « désordre », en (31) :

31. On sait bien, en réalité, qu'au-delà des « fondamentaux » de long terme du marché pétrolier – demande qui progresse plus vite que l'offre, découverte plus rare de nouveaux gisements, manque de sources d'énergie de substitution... – la danse folle des prix du brut s'explique plus immédiatement par le désordre qui règne sur le marché des monnaies. (ÉCHOS, 9/06/08)

Cette séquence va de pair avec le « pas de deux » de la séquence (23) citée plus haut et renvoie à l'iconographie classique de la danse du fou ou de la folle qui, en proie au délire, s'adonne à une danse endiablée avant de s'affaïsser...?! Ici, la Bourse de Paris, tel un sujet fou, se lance dans « un pas de deux » et finit par flancher au terme de sa transe¹¹.

Contenir la folie : les remèdes « garde-fous »

Une parabole se dégage du récit journalistique sur la crise financière internationale : comme toute crise qui se respecte, la crise de folie financière, imprévisible, incontrôlable, chronique et dangereuse, doit être « gérée ». Par conséquent, il faut trouver des remèdes pour limiter les dégâts et tenter de ramener la finance et ses acteurs à la raison, à un équilibre (ESCANDE-GAUQUIER 2009 : 69). Bien sûr, qui dit crise de folie, dit, dans l'imaginaire collectif (politique) rapporté par les journalistes, enfermement. C'est ce que nous trouvons en (11), par exemple, où le journaliste semble s'opposer toutefois à une analyse politique simpliste et se montre comme celui qui s'apprête (cyniquement ?), en

¹¹ Les journalistes n'ont d'ailleurs pas manqué de dépeindre la finance comme un être en délire ou en transe : « Ce qu'on ignore, c'est jusqu'où va cette manipulation: dans les trances des places financières, comme dans les vaticinations de la pythie de Delphes, comment discerner la frontière entre la vérité, le mensonge et l'hallucination? C'est à ces réactions fiévreuses, pourtant, qu'on mesure au jour le jour la crédibilité des politiques qui s'efforcent de circonscrire la crise. » (ÉCHOS, 10/10/08)

Rappelons également la séquence (2) où le trader Jérôme Kerviel, comparé au joueur de Dostoïevski, est comme « possédé ». Il est question dans cette même séquence de « tourbillon de ses paris » qui rappelle « la spirale folle » relevée plus haut et qui ne fait que renforcer le rapprochement entre folie et jeu.

paraphrasant Érasme, à défendre la finance. Dans une autre séquence, il est question de l'inefficacité, contre « les folies des traders », de la mesure qui consiste en la présence, au sein des principales banques, de 50% d'administrateurs indépendants, qui « n'ont pu contenir les folies spéculatives des traders » (LEXP, 1/06/09). Pour qualifier le rôle de ces administrateurs, le journaliste parle de « garde-fou contre les erreurs de gestion », contre les « excès des traders ». L'emploi de cette expression, construite à partir de « garder » et « fou » (PR 2015), dans le cadre de la métaphore de la folie, est digne d'intérêt. Nous la trouvons également en (32), où l'euro est présenté comme une protection contre la récession et la crise financière :

32. Le coup de frein à la croissance et la crise financière ont eu raison ce week-end du garde-fou que la monnaie unique impose aux finances publiques européennes: pour cause de circonstances « exceptionnelles », le plafond de 3% imposé aux déficits budgétaires n'est pas tangible. (LEFIG, 6/10/08)

Plus bas dans l'article, on parle de mesures d'« encadrement » des rémunérations des chefs d'entreprise, dans la banque surtout, et de contrôles au niveau des Etats pour « gérer la crise financière » et « dissuader les comportements 'pervers' ». Enfin, en 2011, se référant au risque de « défaillance » qui pourrait frapper des pays de l'UE et à la « tendance à la contagion » financière, l'Espagne ferait office de « garde-fou » de l'Union :

33. L'Espagne, garde-fou de l'Euroland (titre) (LEXP, 1/05/11)

« Garde-fou » est bien utilisé dans son sens étymologique de garder, et donc contenir, le fou, et contribue à tisser la trame de la métaphore de la folie.

En (34), un remède (« l'intervention publique ») est proposé pour retrouver un équilibre après la crise (« désordre », là encore), mais le journaliste-vulgarisateur se fait, là aussi, le porte-parole d'une contre-argumentation experte en affirmant la vanité d'une cure de la folie financière, maladie incurable.

34. Même Poul Nyrup Rasmussen, ancien Premier ministre danois très modéré, aujourd'hui président du parti socialiste européen, justifie l'envolée des dépenses. « L'intervention publique s'impose pour sortir le monde du désordre provoqué par une poignée de financiers irresponsables et après au gain. » Mais d'ajouter, en bonne cohérence sociale-démocrate, « une fois le calme revenu, il faudra retrouver une certaine mesure ».

Pas si sûr. Pour nos experts, il y a sept chances sur dix de voir les États céder à une longue folie dépensière. (LEXP, 1/01/09)

Parfois, pour combattre la folie de la crise et ses symptômes, ce sont des armes qu'il faut utiliser. C'est alors que la métaphore de guerre est activée et qu'elle se mêle à celle de la folie, comme en (27). Et au moyen de la métaphore de la

maladie au sens large, on attend des représentants politiques qu'ils proposent des remèdes pour panser les blessures des victimes de la crise de folie financière, comme en (14) où le président de la République française est interpellé et accusé de ne rien dire sur la « médication » des victimes de la crise.

Les entreprises et les pays se plient à la « cure » d'austérité qui, elle, répond aux attentes disciplinaires des institutions. Elle répond, par exemple, aux attentes de la banque d'affaires Morgan Stanley, en (35) :

35. Et, avec une capitalisation boursière de moins de 22 milliards d'euros et une dette nette de 11 milliards fin 2007, KPN s'est imposé une cure d'austérité ces dernières années pour purger la folie du début des années 2000. « Au cours des cinq dernières années, KPN a été l'un des opérateurs les plus disciplinés en matières financière », indique Morgan Stanley. (ÉCHOS, 24/04/08)

où l'expression médico-répressive « purger la folie » marque, à notre sens, le basculement dans la période des politiques d'austérité, présentées comme la seule thérapie pouvant calmer la crise de folie financière.

Dans la séquence en (5) citée plus haut, la « diète » répond, quant à elle, aux attentes des institutions européennes (Commission européenne) et à celles des marchés financiers, pour lesquels, les « préceptes de bonne gestion » sont brandis comme un « fétiche » chamanique afin de conjurer la folie.

Conclusion

Au terme de cette brève étude, il apparaît que la crise de folie construite par les journalistes-vulgarisateurs correspond en tout et pour tout à une image classique, et stéréotypée : elle est imprévisible, insensée et incontrôlable ; dangereuse, elle doit être circonscrite et domptée par des mesures nécessairement répressives. Si plaquer ces traits sur la réalité tragique de la crise financière peut, à ses heures, contribuer à dynamiser le récit de la crise, en retour, cela risque dramatiquement de renvoyer à plus tard le besoin d'explication de la crise – la folie ne s'explique pas – et, perversement, de justifier les mesures radicales prises contre elle – les politiques d'austérité.

Bibliographie

- ESCANDE-GAUQUIÉ P., 2009, « La crise : les mots pour la dire », *Communication & Langages*, « Écrire la crise. Poétique d'un être médiatique », n. 162, p. 67-74.
- FLOUZAT OSMONT D'AMILLY, D., PELÉ M., 2000, « La langue de l'économie », in G. ANTOINE, B. CERQUIGLINI, (éds), *Histoire de la langue française 1945-2000*, CNRS, p. 491-501.

- FOUCAULT, M., 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- GARDES TAMINE, J., 2007, « Les métaphores lexicalisées dans la langue et dans les langues de spécialité : un obstacle à la compréhension », *Synergie Italie*, n. 3, p. 13-19.
- GUENNOC, J.-F., 2009, « La crise : une 'métaphore vive' – La doxa du discours éditorial », *Communication & Langages*, « Écrire la crise. Poétique d'un être médiatique », n. 162, p. 75-89.
- JACOBID., 1999, *La communication scientifique : Discours, figures, modèles*, Grenoble, PUG.
- JACOBID., 2011, « Vulgarisation et traduction. Le cas des figures de discours à vocation analogique », in D. LONDEI, M. CALLARI GALLI, (éds), *Traduire les savoirs, Transversales*, n. 26, Berne, Peter Lang, p. 165-186.
- JACQUILLAT, B., LEVY-GARBOUA V., 2009, *Les 100 mots de la crise financière*, Paris, PUF.
- JANOT, P., 2012, « Histoire d'une crise, histoire d'un terme : de quelques stratégies discursives autour du terme subprime dans la presse généraliste française et italienne », in L. GAUTIER (éd.), *Les discours de la bourse et de la finance*, Berlin, Franck & Timmel, p. 47-62.
- LEJEUNE, P., 2012, « Le mot *marché(s)* dans les comptes rendus boursiers : entre métonymie et personnalisation », in L. GAUTIER (éd.), *Les discours de la bourse et des finances*, Forum Für Fachsprachen-Forschung, Berlin, Franck & Timmel, p. 159-177.
- MOIRAND, S., REBOUL-TOURÉ S., LONDEI D., REGGIANI L. 2013, (éds), *Dire l'événement*, Paris, PSN.
- POSTEL, J., (éd.), 2003 [1998], *Dictionnaire de la psychiatrie*, Paris, Larousse.
- RESCHE, C., 2002, « La métaphore en langue spécialisée, entre médiation et contradiction : étude d'une mutation métaphorique en anglais économique », *ASp* [En ligne], n. 35-36 URL : <http://asp.revues.org/1624> [Consulté le 22/11/2014].
- RICOEUR, P., 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- REY, A. (éd.), 2006 [1992], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- VENIARD, M., 2013, *La nomination des événements dans la presse. Essai de sémantique discursive*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

Daniela Virone
Università degli studi di Torino
dvirone@unito.it

La formule « mariage pour tous » dans la presse

L'expression « mariage pour tous » est aujourd'hui très connue en France, où elle est utilisée pour nommer la loi qui, en 2013, a ouvert la voie au mariage des homosexuels. La tournure indique aussi l'événement médiatique qui en a accompagné l'approbation et, plus largement, le débat qui s'est développé entre fin 2012 et 2013, et qui n'a pas cessé de mouvoir la vie publique française.

La discussion socio-médiatique sur le projet de loi, signé par la Garde des Sceaux Christiane Taubira et Dominique Bertinotti, ministre déléguée à la famille du gouvernement Ayraut, s'est déroulée d'octobre 2012 à mai 2013 : au cours de cette période, plusieurs manifestations ont vu la participation massive de nombreuses personnes, afin de défendre la loi ou de la rejeter, ce qui a enflammé la discussion non seulement sur les bancs du Parlement mais aussi dans la presse.

Dans cet article, nous nous intéressons en particulier à l'échange d'idées qui a eu lieu dans la presse écrite, dans le but de présenter une réflexion sur la notion de *formule* proposée par Alice Krieg-Planque (2003, 2009). Dans ce qui suit, nous traiterons donc la locution « mariage pour tous » (désormais MPT) comme une formule, répondant à toutes les propriétés définitoires du phénomène (le caractère figé, l'inscription discursive, l'aspect polémique, la référence sociale et historique), à partir des origines et de son accueil dans la presse jusqu'à ses usages actuels. Notre mission est de comprendre de quelle manière une formule est susceptible de fonctionner dans le contexte d'une controverse très polarisée, qui la met au centre d'une polémique socio-culturelle très active¹.

La presse française, qui a accordé beaucoup de place à la discussion de la loi, a très souvent utilisé cette tournure, ce qui témoigne de la notoriété de la formule MPT, contribuant tout à la fois à sa diffusion : notre corpus de presse Factiva contient plus de 24.000 documents ayant cette locution dans les titres ou dans le

¹ Pour le rôle que la formule joue dans la polémique, cf. AMOSSY, KRIEG-PLANQUE, PAISSA 2014.

corps de l'article. Une analyse de ce corpus, outre fournir des indices de réflexion du point de vue quantitatif, nous permet de retracer l'histoire et les origines de l'expression dans la presse. Le corpus, auquel on fera appel pour l'analyse qualitative des données, se compose d'un ensemble d'articles tirés du *Monde*, du *Figaro* et de *La Croix*. Les journaux choisis servent le but d'une analyse contrastive, car ils présentent tous trois des points de vue différents et souvent en opposition.

En ce qui concerne la démarche méthodologique adoptée dans cet article, après avoir réfléchi sur la notion de formule, nous nous arrêterons sur les origines de celle-ci et son acceptation dans la presse écrite, avant de l'analyser dans les énoncés qui l'entourent et dans les articles de presse choisis : une analyse quantitative et qualitative des données nous montrera quels sont le contexte discursif et les emplois de la formule dans ces journaux. Puis, nous passerons en revue les argumentations que les trois journaux français développent, dans le but de démontrer que la charge polémique de la formule est due à sa conformation discursive particulière d'euphémisme généralisant.

1. La formule « mariage pour tous »

1.1. Cadre théorique : la formule

En ce qui concerne le cadre théorique et la méthodologie retenus, c'est la « notion de formule » d'Alice Krieg-Planque qui nous a offert les bases de notre réflexion linguistique : d'après Krieg-Planque, la formule est

un ensemble de formulations qui, du fait de leurs emplois, à un moment donné et dans un espace public donné, cristallisent des enjeux politiques et sociaux que ces expressions contribuent dans le même temps à construire » (KRIEG-PLANQUE 2009).

Donc, ce sont les discours politiques, médiatiques et institutionnels produits autour de la formule, qui « sont à la fois l'instrument et le lieu des divisions et des rassemblements qui fondent l'espace public » (*ibidem*).

Alice Krieg-Planque analyse, en particulier, la formule « purification ethnique » (KRIEG-PLANQUE 2003) et ses homologues (nettoyage, épuration), tels qu'ils ont été mis en circulation lors de la guerre civile de Yougoslavie en 1992-1993 dans les discours de presse en France. Elle décrit cette formule en retraçant son histoire médiatique, qui se déroule entre la Yougoslavie et le reste de l'Europe, et en menant une analyse détaillée de ses usages pendant la période de la plus forte médiatisation du conflit. Elle passe aussi en revue d'autres mots d'ordre qui concernent ce conflit (entre autres « bosniaque » et « musulman ») et étudie leur emploi par les nationalistes serbes et leurs adaptations dans la presse

française. Il s'agit d'un travail minutieux, qui, au-delà du sujet choisi, nous montre comment une formule peut circuler dans un espace public transnational, en se chargeant à la fois d'expliquer et de raconter un événement. En outre, cette formule utilise les mêmes ressources rhétoriques que la formule que nous allons analyser dans cette étude, c'est-à-dire l'euphémisme. Cette figure, en effet, a pour but de cacher un tabou linguistique ou social (dans le cas d'Alice Krieg-Planque, l'anéantissement programmé d'une ethnie) en affaiblissant ou en effaçant son référent par des procédés divers. L'un de ces procédés est la généralisation (BONHOMME 1998) : on peut, par exemple, cacher le référent tabou derrière un hyperonyme qui, en raison de son caractère généralisant, se prête à plusieurs explications et permet aux locuteurs de bâtir des argumentations tout à fait différentes grâce à l'ambiguïté de l'expression.

Compte tenu du fait que la formule analysée par Alice Krieg-Planque et notre formule mettent en œuvre les mêmes ressources, nous ne saurions oublier la différence existant entre les deux : si la première a pour but de décrire un événement géopolitique très précis et si, en raison de cela, sa traduction est acceptée et utilisée dans des espaces culturels différents, la circulation de la formule « mariage pour tous » va, au contraire, alimenter le débat politique d'un pays en particulier – la France.

1.2. Les propriétés de la formule

Comme nous l'avons dit plus haut, Alice Krieg-Planque identifie quatre propriétés de la formule : le caractère figé, l'inscription dans une dimension discursive, le statut de référent social et historique, l'aspect polémique. Considérer le MPT comme une formule signifie d'abord prouver qu'elle correspond aux propriétés cités ci-dessus, ce que nous essayons d'expliquer dans ce paragraphe. Notre explication sera plus détaillée ici pour les deux premiers points, alors que nous verrons plus précisément l'aspect polémique et le statut de référent dans les paragraphes suivants, qui illustrent ces deux aspects à partir des articles de presse constituant notre corpus. Voilà donc les propriétés repérables dans la formule MPT :

-Le caractère figé : la locution MPT, du point de vue morphologique, peut être considérée comme une unité lexicale complexe (un syntagme lexicalisé ou une lexie). Du point de vue syntaxique, elle présente la structure syntagmatique : Nom + Préposition + Pronom. On doit souligner que la formule « mariage pour tous », comme toute formule, n'est pas perçue comme telle dès ses origines, il lui faut du temps pour se stabiliser en tant que lexie et être perçue par les locuteurs natifs comme une unité de sens. D'après nos recherches, il semblerait qu'elle ait d'abord été un slogan et qu'elle ait connu plusieurs polymorphismes avant de

devenir une véritable formule. En ce qui concerne la presse, par exemple, on observe que dans plusieurs articles de 2011, elle est souvent associée au nom « couples » (*mariage pour tous les couples*), dans quelques cas le syntagme prépositionnel est mis entre guillemets (*mariage « pour tous »*) et parfois la tournure se trouve entièrement entre guillemets. Une autre évolution concerne la prise en charge de la formule par les journalistes: dans presque tous les articles de 2012, elle est citée à l'intérieur des discours rapportés des hommes politiques de référence (F. Hollande en particulier), tandis que, à partir de septembre 2012, ce comportement disparaît et la formule entre dans le discours des journalistes en tant que référent discursif du débat en cours, sur lequel attiser des polémiques et exprimer des opinions souvent opposées.

-L'inscription discursive : les hommes politiques ont donc été les premiers à utiliser la tournure MPT et F. Hollande notamment en a fait un engagement de sa campagne présidentielle. Cependant, la personne qui nous explique le mieux la valeur que son parti politique et donc le gouvernement donne à la formule MPT est bien Christiane Taubira dans la conférence de presse qui suit le conseil des ministres du 7 novembre 2012 (quand le MPT a déjà sa place dans la presse écrite). D'après la Garde des sceaux, cette tournure réfère à un principe d'égalité, le principe inspirateur de la loi. En effet, du point de vue de la structure de la locution, la présence du pronom indéfini pluriel « tous » donne ce caractère de généralisation qui lui permet de s'appuyer sur la valeur de l'universalisme.

-L'aspect polémique : On a vu que la formule est utilisée par ceux qui ont voulu la diffuser dans le but argumentatif de rendre universel un droit : la précision « pour tous » placée après le mot « mariage », comme on vient de le remarquer, vise à changer en quelque sorte le statut de l'institution matrimoniale, en la rendant universelle (*pour tous*). Cependant, cette attribution de sens ne met pas tout le monde d'accord, les adversaires du projet de loi qui utilisent la tournure en dénoncent l'excessive généralisation et donnent à la formule un sens complètement différent. En effet, nous observons que la formule a une nature euphémique : le complément de nom, le pronom 'tous', indiquant un groupe indéfini de personnes, dissimule les vrais bénéficiaires de la loi, tout en se référant à ce principe d'universalité qui fait partie de la culture française. Ce cas de dissimulation, à notre avis, a une valeur rhétorique d'euphémisme, c'est-à-dire l'élimination dans le discours d'un référent excessivement polémique (les homosexuels) et sa substitution par une valeur acceptée universellement. Dès ses premières attestations sur Twitter comme mot-dièse / hashtag, on constate cette volonté de substitution de ses tournures concurrentes (*mariage homosexuel*, *mariage gay*) avec la formule « mariage pour tous » pour des fins argumentatives, mais aussi de diffusion de la locution. Toutefois, l'excessive généralisation,

obtenue par l'usage de l'indéfini, lui permet de servir aussi bien les raisons des détracteurs de la loi, qui l'utilisent pour en dénoncer la vacuité, que les opinions des partisans de la loi. Il s'ensuit qu'elle se trouve au centre de la discussion publique et d'une querelle des mots qui en témoignent l'aspect polémique, comme on le verra mieux dans les paragraphes suivants. Pour nous, l'euphémisation est un aspect non secondaire car la fortune de la formule et sa diffusion sont étroitement liées à sa nature euphémique : elle lui permet de véhiculer une information tout en la cachant, mais l'excessive généralisation en fait une coquille vide, qu'il faut remplir de sens à travers l'usage de l'argumentation, de soutien ou contraire à la loi que la formule nomme.

-Le référent social et historique : l'analyse des titres de presse nous montre aussi que, à partir d'octobre-novembre 2012, la formule est de plus en plus utilisée pour résumer l'objet de l'article, tandis que, dans le corps du texte, elle est très souvent associée à des mots indiquant la forte polarisation de l'opinion publique : les « antis », « les opposants » contre « les pros » ou « les supporters » du MPT ont une place importante dans le discours de la presse. Ceux-ci, d'une part, alimentent le débat d'idées par l'usage de locutions attributives qui se réfèrent à la formule et, d'autre part, lui donnent un statut de référent social, à travers l'utilisation et la diffusion de la locution comme signifiant résomptif du débat en cours. Dans le prochain paragraphe, nous verrons dans le détail de quoi il s'agit.

2. Le « mariage pour tous » dans l'espace public français

2.1. Genèse du « mariage pour tous » et premières attestations dans la presse

La tournure « mariage pour tous » était utilisée dans le milieu LGBT² dès 2011. Cette année-là, J.-M. Ayrault avait profité d'une 'niche' pour faire arriver au débat parlementaire une proposition de loi visant à ouvrir le mariage aux couples homosexuels. En date du 10 juin 2011, il écrivait dans son blog : « 61 % des Français sont favorables au *mariage pour tous* »³ ; toutefois, la proposition de loi n'avait pas été approuvée et la locution citée par J.-M. Ayrault n'avait encore ni

² Le mouvement des Lesbiennes, Gay, bisexuels et transsexuels.

³ J. M. Ayrault en 2011 était député de la République. Après l'élection de F. Hollande, il sera nommé premier ministre et il perdra cette charge en avril 2014. La phrase est tirée de son blog : <http://jmayrault.fr/mariage-pour-les-couples-de-meme-sexe-une-nouvelle-etape-vers-1%E2%80%99egalite-des-droits/>

le statut ni les propriétés d'une formule. Les médias avaient évoqué d'une façon très générale ce passage parlementaire et, dans ce cas, ils avaient préféré parler plutôt de « mariage gay » ou de « mariage homosexuel » ; en particulier, les locutions « mariage gay » et « mariage homo » (avec l'apocope, typique de la langue familière, du deuxième terme du mot composé) avaient été diffusées par les titres de presse.

Il faut ajouter que, en ce qui concerne les origines de la formule MPT, sa première attestation écrite remonte à décembre 2010 sur le réseau social Twitter. Elle y avait été générée en tant que mot-dièse (ou hashtag) par un internaute anonyme qui l'avait lancée afin de la rendre virale et de donner plus de visibilité à la communauté virtuelle qui débattait ce thème. À cette époque-là, on ne peut pas encore parler de formule, car elle n'est pas encore insérée en discours ; il lui faudra du temps, et surtout un parrain d'exception, pour entrer dans le débat social à travers la presse. On dirait plutôt qu'elle est, à ce stade, une proto-formule en concurrence et cooccurrence avec d'autres tournures déjà attestées, comme « mariage gay », dans un espace (virtuel) déterminé, c'est-à-dire la communauté des usagers de Twitter, lesquels négocient l'usage de l'hashtag entre eux pour des raisons de visibilité dans la communauté virtuelle. Le député gay Jean-Luc Romero est très actif sur la question et sur le réseau : on peut donc affirmer que c'est lui qui a porté la formule dans le milieu politique de la gauche. En 2011, pendant le débat dont on a parlé plus haut, elle circule massivement sur Twitter, mais elle n'est pas encore virale. Finalement, l'utilisation de la tournure par François Hollande lui obtient l'attention des médias.

La première attestation de la formule dans la presse écrite remonte au 7 juin 2011, l'« AFP » l'utilise dans le corps de son article entre guillemets, en se référant aux mots prononcés par F. Hollande à propos de son engagement et de la proposition de loi présentée par le député Ayrault⁴. Le premier titre date du 23 novembre 2011⁵ : en effet, il s'agit d'un communiqué de presse de certains députés, recueilli par *L'Express* et publié en version intégrale. Le journal ne prend pas en charge le mot, mais il se limite à rapporter les mots prononcés par autrui. Le 18 février 2012, *Le Monde* titre lui aussi « Mariage pour tous ». Pendant l'année 2012, la tournure a de plus en plus de place dans la presse (on compte 19 articles qui la citent, corps de l'article et titres confondus, sur Factiva), mais elle n'y est citée qu'en discours rapporté ou en style indirect libre, précédée par des verbes d'appellation (appeler, évoquer) ; en outre, elle est parfois précédée de l'article indéfini ou du mot « droit ». C'est pourquoi on ne peut pas encore parler

⁴ « François Hollande favorable au mariage homosexuel », *AFP*, 7 juin 2011.

⁵ « Le Mariage pour tous », *L'Express*, 23 novembre 2011.

de formule. Le titre qui, à notre avis, signale l'acceptation de la formule dans la presse (du moins la presse considérée comme de gauche) est celui de *Libération*, daté du 18 juillet 2012 : « Il n'y a pas de mariage homosexuel, il y a un mariage pour tous », la paradiastole qu'on lit dans ce titre dénonce sans doute la volonté de substitution de la tournure *mariage gay* par la formule MPT. Cette affirmation est une véritable remise en cause des termes de la discussion et des thèmes du débat s'engageant suite à l'utilisation d'un signifiant nouveau, porteur d'un sens différent par rapport à l'ancienne tournure. La prise en charge de la formule par la presse n'arrivera donc qu'en août 2012. À notre avis, c'est à compter de cette date qu'on peut parler sans aucun doute de formule et, en effet, à partir de ce moment, elle remplira les quatre propriétés décrites ci-dessus. Le 11 septembre, Christiane Taubira choisit le journal *La Croix* (qui, d'ailleurs, en raison de son positionnement idéologique, s'oppose au mariage gay) pour relancer le mot et l'expliquer encore une fois : pendant son interview, la ministre de la justice déclare que « le mariage pour tous répond à une exigence d'égalité ».

Le 7 novembre 2012 est aussi une date très importante – on dirait que c'est l'acte de baptême de notre formule – : la Garde des sceaux, Christiane Taubira, pendant la conférence de presse de présentation du projet de loi « *ouvrant le mariage aux personnes de même sexe* », annonçait :

Dès le début le Président (F. Hollande) et le Premier Ministre (J.-M. Ayrault) ont consenti à ce que nous appelions ce texte de loi *mariage et adoption pour tous* parce que la démarche consiste à satisfaire à notre principe et à notre valeur d'égalité [...] ⁶.

La tournure « mariage pour tous » s'est imposée dans le débat public, l'emportant sur les tournures concurrentes.

Taubira avait déclaré que le nom de la loi était *mariage et adoption pour tous*. Cependant, on sait que dans les médias circule la version réduite, c'est-à-dire le « mariage pour tous ». À notre avis, l'effacement du mot « adoption », dans la presse et par la ministre elle-même à d'autres occasions, est également voulu, car il met à l'écart la partie de la loi susceptible de provoquer les réactions les plus fortes dans un débat qui s'annonce très combattu. Et, en effet, le mot « effacé » est le thème le plus controversé du débat public, c'est-à-dire le problème de l'adoption par les couples homosexuels (une question qui se jouera sur l'axe paradigmatique : droit à l'enfant/droit *de* l'enfant).

À compter de novembre 2012, la formule « mariage pour tous » occupe la presse écrite. Pour avoir une idée des chiffres, on peut dire qu'à partir de

⁶ <http://www.elysee.fr/videos/point-de-presse-de-mme-christiane-taubira-au-sujet-du-mariage-pour-tous/>

novembre 2012 et jusqu'en juin 2013, 15 948 articles ayant la formule dans le corps de l'article ou dans le titre ont été affichés par la base de données Factiva. Pour exemplifier et donner un tableau plus précis des usages de la formule par la presse, on a choisi de n'analyser, dans cet article, que les titres que *Le Monde* et *Le Figaro* ont consacrés au mariage pour tous, afin de comprendre quels types de structures grammaticales et syntaxiques accueillent la formule et en tirer des conclusions.

2.2. Le MPT dans *Le Monde* et *Le Figaro*

Ce qui nous intéresse en tant que linguistes, ce sont donc les structures qui accueillent la formule et l'usage qu'en fait la presse, pour construire des argumentations favorables ou contraires au projet de loi. Pour cette raison, on a analysé le débat en faisant appel aux moteurs de recherche internes du *Monde* et du *Figaro* : entre janvier et mai 2013 (c'est-à-dire entre la première lecture en commission de la loi et son approbation par l'Assemblée), *Le Monde* utilise la formule 117 fois dans ses titres (945 si l'on cherche dans tous ses textes) ; *Le Figaro*, par contre, affiche ce résultat 78 fois (titres et corps des articles confondus). En outre, *Le Monde* restitue 425 occurrences pour « mariage gay » et 525 pour « mariage homosexuel » ; *Le Figaro* affiche 25 résultats pour « mariage gay » et 50 pour « mariage homosexuel ». Cette première analyse quantitative des données nous laisse penser que le débat est traité très différemment par les deux journaux : si *Le Monde* lui accorde beaucoup de place, on ne peut pas en dire autant pour *Le Figaro*. Il en va de même pour la formule. Les chiffres nous disent pourtant que celle-ci a pris le dessus sur les tournures concurrentes « mariage gay » et « mariage homosexuel ».

Avec l'analyse quantitative des occurrences de cette formule, on a mené aussi une analyse des titres affichés par *Le Monde* et par *Le Figaro* dans le but de contrôler quelles sont les structures linguistiques qui l'accompagnent dans les deux journaux. L'analyse a été conduite du point de vue formel, mais on a aussi effectué un relevé thématique des données.

Dans *Le Monde*, du point de vue formel, on a distingué quatre typologies de structures :

- 1) Une structure avec MPT comme occurrence isolée (MPT avec deux points ou virgule + suite) avec 57 occurrences. Du point de vue thématique, on a classé les titres selon la thématique, le titre peut être suivi par : un fait (par exemple : *Mariage pour tous : François Hollande invoque la liberté de conscience pour les maires*), ou une opinion (*Mariage pour tous : une intime conviction*), mais le répertoire que nous proposons ici n'est pas exhaustif.

- 2) La formule se trouve dans un syntagme prépositionnel. Le SP est formé par un SN + P + MPT.
 - a. Du point de vue thématique, la formule peut désigner le projet de loi contre lequel on manifeste (« *contre le MPT* » compte 10 occurrences ; « *opposants/opposition au MPT* » en compte 5), ou que quelqu'un d'autre soutient (*Les partisans du 'MPT' défilent à Paris*).
 - b. Dans d'autres cas, elle est complément du nom, précédée par la préposition « sur » : Débat + *sur* + MPT ; Loi + *sur* + MPT, Texte + *sur* + MPT.
- 3) Elle est utilisée dans les mécanismes de composition des mots : préfixe + MPT . Du point de vue thématique, on peut distinguer encore les « anti-mariage pour tous » (6 occurrences) des « pro-mariage pour tous » (1 occurrence).
- 4) Elle entre dans des séries productives, issues d'une composition/décomposition ou recomposition de la formule (par exemple : *Le 'concert pour tous' célèbre le mariage homosexuel*, *Mariage aménagé*, *le film pour tous*, *Mariage pour tous*, *église pour tous*). Dans le cadre de ces jeux de mots, on compte aussi les titres qui affichent la « Manif pour tous »⁷ (47 titres entre janvier et mai 2013) qui, contrairement aux autres séries, plus éphémères, survivra comme « formule » antagoniste au MPT.

Il faut ajouter que, sauf quand on ne lui accorde pas cette position saillante en tête de la phrase, la formule est toujours mise en évidence par les guillemets : de ce point de vue, on peut parler des guillemets comme marqueurs d'« hétérogénéité discursive » (AUTHIER-REVUZ 1984).

En ce qui concerne *Le Figaro*, ce quotidien préfère utiliser la tournure « mariage gay » ou « mariage homosexuel » dans ses titres. Parmi les 19 titres qui affichent la formule MPT, on peut compter les mêmes structures que *Le Monde* :

- 1) 8 occurrences utilisent la structure MPT en occurrence isolée.
- 2) La structure SP en 2a) : « contre le MPT » (*Mobilisation historique contre le mariage pour tous*), « les opposants au MPT » (*Comment les opposants au mariage pour tous organisent leurs actions*) ; et en 2b) où les noms sont le plus souvent le mot « loi » (2 occurrences) et le mot « débat » (3 occurrences). On y trouve aussi la préposition « de » (*Taubira la nouvelle*

⁷ On a isolé cette tournure car sa stabilisation comme formule est liée à un événement concret, c'est-à-dire que les organisateurs des manifestations contre le projet de loi ont appelé « Manif pour tous » ce mouvement d'opposition : il y a couplage entre ce référent et l'appellation nominale créée à partir de la formule MPT.

icône du mariage pour tous ; Théâtre et cinéma, témoins du mariage pour tous ; Les grandes dates du mariage pour tous).

- 3) Aucune occurrence des structures « préfixe + MPT ».
- 4) Des occurrences isolées de la tournure « Manif pour tous », dont on trouve 66 attestations.

Ici, les guillemets n'apparaissent qu'une fois (*Le « mariage pour tous », révolution de la filiation*).

Cette analyse, qui ne se base que sur les titres affichés par les deux journaux, nous fournit plusieurs éléments de réflexion linguistique :

- 1) du point de vue formel, on peut observer que la formule partage les mêmes structures dans les deux journaux. En particulier, la position la plus utilisée lui donne une position saillante au début du titre (SN avec virgule ou deux points), ce qui dénonce son importance. Cela permet de reconnaître aisément le sujet de l'article : il s'agit, en effet, du point de vue informationnel, d'une place thématique, puisque ce SN constitue le symbole et le référent du débat. Cette conviction est soutenue par les exemples de productivité de la formule, non seulement comme base de composition d'autres mots (anti-mariage pour tous et pro-mariage pour tous) mais comme base de décomposition et recombinaison des jeux de mots qui animent le débat, et surtout de sa formule concurrente (dans le sens d'opposition idéologico-politique), la « Manif pour tous ». Cette structure, en outre, nous permet de comprendre que la formule est désormais acceptée par le journal ainsi que par ses lecteurs qui l'utilisent comme référence thématique de l'article en particulier et du débat en général, c'est-à-dire que la formule est bien le référent social et historique de la loi (c'est sa troisième propriété formulaire).
- 2) Du point de vue thématique, on observe une polarisation entre les partisans et les opposants du projet de loi qui représente l'élément de conflit entre les deux groupes de citoyens, lesquels font preuve d'appropriation de l'espace public, non seulement du point de vue des idées, mais surtout physiquement par des manifestations très suivies.

La présence de la formule dans les titres de deux grands journaux nationaux nous dit donc la force du *Mariage pour Tous* en tant qu'élément catalyseur du débat et générateur de polémique sociale et de polarisation de l'espace. Toutefois, on peut également lire dans ces articles l'action parfois déformante que les points de vue et les positions exprimées par chacun des deux journaux exercent sur la formule en particulier, mais aussi sur le débat en général.

2.3. La formule « mariage pour tous » dans l'argumentation

En effet, si l'on peut voir que les deux journaux choisissent les mêmes structures linguistiques, leur attitude à l'égard du sujet est complètement différente : l'orientation politique implicite que chaque journal partage avec ses lecteurs est bien déterminée, ce qui est évident à travers la langue. Tout en utilisant les mêmes structures et les mêmes stratégies rhétoriques, les deux journaux construisent leurs argumentations à partir de deux points de vue contraires, qui reflètent la polarisation entre les partisans et les opposants à la loi. Par exemple, si on compare l'article du 13 janvier du *Figaro* (« Mobilisation historique contre le mariage pour tous ») et celui du *Monde* sur la manifestation du 27 janvier (« Mariage pour tous : 125000 à 400000 personnes défilent à Paris »), on peut observer qu'il y a une hyperbole dans le premier titre (« historique ») et que dans le deuxième, les chiffres témoignent d'un usage similaire, cependant on ne parle pas de la même manifestation. Cela est bien bizarre, d'autant plus si on considère que *Le Monde* fait sortir un titre euphémique sur la manifestation du 13 janvier (« Une manifestation 'consistante' qui ne change pas la volonté du gouvernement ») ; *Le Figaro* passe complètement sous silence celle du 27 janvier. Toujours *Le Figaro* du 15 janvier parle d'un « Débat houleux à l'Assemblée sur le mariage pour tous », tandis que *Le Monde* décrit une véritable guerre contre le MPT (« Référendum : quand les députés UMP guerroyent contre le mariage pour tous ») ; peut-on considérer *houleux* comme un euphémisme et le verbe *guerroyer* comme une métaphore qui joue de l'hyperbole ? Le journaliste du *Monde* choisit un verbe qui focalise l'attention du lecteur sur l'action du combat, tandis que la métaphore choisie par *Le Figaro* est météorologique. Le fait de choisir un mot plutôt qu'un autre ne manque pas de conséquences sur le plan argumentatif et relève de l'idéologie de chaque journal. Si *Le Monde* assouplit la portée des manifestations des anti-mariage gay, *Le Figaro*, qui relève de la droite, a l'objectif contraire, c'est-à-dire de souffler sur le feu de cette manifestation populaire d'opposition au gouvernement, afin de répondre aux attentes des lecteurs et de véhiculer un message partagé par ces derniers, tout en faisant semblant d'être objectif. Les figures de l'euphémisme et de l'hyperbole, qu'on vient d'analyser, servent à mener un raisonnement de soutien ou d'opposition par rapport au MPT et permettent aux journalistes de bâtir des argumentations politiques. Si, sur le plan informatif, ils donnent la même nouvelle, l'idée qu'ils communiquent au lecteur est opposée. L'argumentation obtenue par ce genre de procédés déclenche l'émotivité des lecteurs qui partagent le message idéologique du journal, mais elle ne construit aucun véritable raisonnement contraire ou de soutien au MPT.

Toutefois, le débat des idées dans les médias ne se joue pas seulement sur la rhétorique, il concerne surtout le contenu que l'on donne à la formule MPT, c'est-à-dire la définition que chaque journal propose de la formule : si pour les partisans

du mariage gay, elle met en place les valeurs d'égalité des droits « pour tous », établissant un principe de justice sociale, là où celle-ci faisait défaut, les opposants voient dans cette formule un bouleversement de la « loi de nature », du droit établi par la tradition (pas forcément catholique) : il n'y a donc aucun principe de justice sociale pour eux. L'extrait suivant nous offre l'exemple d'une argumentation menée contre le MPT et niée par une contre-argumentation qui se base sur le complément de nom « pour tous ».

Nathalie Heinich a raison de dire que l'appellation de **mariage pour tous** est impropre, puisqu'il s'agit fondamentalement⁸ d'ouvrir la possibilité de se marier à des personnes de même sexe et des personnes déjà unies par les liens du sang – parents et enfants, frères et soeurs – ne pourront – évidemment ! – pas se marier . Cela, Elisabeth Roudinesco notamment l'a déjà, fort justement, rappelé à maintes reprises. Il ne s'agit nullement de détruire toutes les bases de la famille traditionnelle, simplement de remettre en cause celles dont il apparaît aujourd'hui, en accord avec les valeurs de notre époque, qu'elles violent le principe d'égalité entre les citoyens, ici discriminés en fonction de leur orientation sexuelle. (« Quand le risque de l'égalité fait perdre la raison », Alain Quemin, *Le Monde*, 29-01-2013)

La formule « mariage pour tous » fait preuve non seulement d'une stratégie rhétorique axée sur l'euphémisme, mais elle s'appuie aussi sur une stratégie argumentative précise qui, de ce fait et en fonction de son caractère généralisant, peut servir aussi bien les argumentations favorables que les argumentations contraires à la loi : les premières insistent sur l'universalisme de cette loi, les secondes forcent l'hyperonyme « tous » en y incluant aussi bien les personnes que les animaux, ou les choses (en exploitant une stratégie argumentative ironique, basée sur l'apagogie).

Il faut encore observer que l'implicite qui est véhiculé par la formule, selon le gouvernement, est le principe révolutionnaire d'égalité, comme on peut le constater dans l'article avec lequel *Le Monde* salue le discours de M^{me} Taubira dans l'hémicycle :

⁸ À propos de ce paragraphe, on peut observer un procédé argumentatif très intéressant : le rédacteur de l'article construit son argumentation contre les thèses des anti-mariage pour tous par l'utilisation massive de l'adverbe. On relève que cette construction a des conséquences sur le plan phonologique et de la prosodie, en créant une sorte de musique interne au paragraphe, due à la position de l'accent tonique sur le suffixe –« ment », mais surtout sur le plan argumentatif. En effet, les adverbes mettent en évidence des passages argumentatifs qui ironisent sur les argumentations des adversaires en remarquant la véridicité de leurs raisonnements (par les adverbes : forcément, évidemment, justement, notamment) et soulignent l'absence des dangers pour la famille qui effraient les opposants au MPT (nullement, simplement).

Une leçon d'histoire pour commencer : Christiane Taubira dresse d'abord un tableau du mariage civil depuis 1791 comme un long chemin vers l'égalité, en premier lieu des femmes, à travers le divorce par consentement mutuel, le droit d'ouvrir un compte en banque, etc. « Aujourd'hui, nous parachevons l'égalité », estime-t-elle. (« Mariage pour tous : la leçon d'histoire de Taubira, la fronde de la droite », *Le Monde.fr*, 29.01.2013, Nicolas Chapuis)

Mais la Garde des sceaux n'est pas la seule à donner des leçons d'histoire. Voici des titres de *La Croix* parus en janvier 2013 :

Le mariage chrétien (11/01/2013) L'alliance entre un homme et une femme est conçue depuis les premiers siècles comme un signe du lien entre le Christ et l'Eglise.

Le mariage une longue histoire (12/01/2013) Depuis des siècles, l'institution est considérée comme le fondement de l'organisation de la société. [...]

Le mariage une institution millénaire (11/01/2013) Alors que le gouvernement entend ouvrir le mariage aux couples de même sexe. *La Croix* retrace l'histoire de cette institution au fil des siècles.

Si, d'un côté, on fait l'histoire des droits en France, de l'autre, on retrace l'histoire d'une institution « millénaire ». L'argument historique étant utilisé par des orientations opposées, on ne peut pas savoir si les mœurs que les citoyens avaient dans le passé justifient ou pas le MPT.

Pour cette raison, *La Croix*, qui est la voix de l'Eglise catholique en France et qui se fait le défenseur de la famille traditionnelle dans la France laïque, préfère porter le débat sur les thèmes de l'adoption et de la filiation, qui peuvent rassembler plus de monde. C'est ce qui se vérifie en effet avec la « Manif pour tous », dont les slogans et les argumentations sont davantage contre l'adoption que contre le mariage « tout court ».

Le discours sur la polémique médiatique ne s'épuise pas avec ces argumentations mais, dans le cadre de notre article, ces lignes sont suffisantes pour donner une idée de sa portée et pour témoigner de la réussite de la formule.

Conclusions

On peut finalement conclure que la presse a joué un double rôle en ce qui concerne la formule « mariage pour tous » : elle a contribué à diffuser la formule et à la légitimer par le biais de son autorité, en en faisant un référent social, mais aussi à développer la polémique médiatique à travers l'utilisation de la formule dans les argumentations pour et contre la loi. Plus en général, en ce qui concerne l'usage de la formule dans la presse, on a observé que :

1. La formule s'impose dans le débat uniquement quand elle est légitimée par une autorité reconnue : les hommes politiques, mais aussi les médias.

2. Il y a eu une période de gestation de la formule, pendant laquelle on peut parler plutôt de proto-formule, période qui se termine seulement quand la presse décide d'accepter la tournure et de la « prendre en charge ».
3. Le figement de la formule ne peut être considéré comme parfaitement accompli qu'au moment où la presse commence à l'utiliser dans les titres. A partir de ce moment, l'expression présente toutes les propriétés de la formule.
4. La formule devient productive dans la presse quand elle est utilisée pour créer des néologismes ou des jeux de mots qui en expliquent aussi la popularité.
5. La presse, en tant que lieu naturel de la polarisation de l'espace public, témoigne de cette division par l'usage des locutions qui accompagnent la formule telles que « contre », « opposants », ou bien « pros », « soutien », etc., comme on l'a vu dans le paragraphe précédent.
6. La formule est l'objet de polémique principal, qui s'étend au niveau métalinguistique : en effet, chacun peut donner sa propre définition de la tournure selon les idées partagées à l'intérieur de son groupe (parti politique, lecteurs du journal) grâce à la nature euphémique de celle-ci, même si la querelle de mots n'est pas le seul moyen par lequel les journaux mènent leurs combats d'idées.

Enfin, la formule « mariage pour tous » a joué un rôle très important dans le débat pour l'ouverture du mariage aux homosexuels. Selon nous, sa fortune est due à sa structure, c'est-à-dire à l'euphémisation obtenue par l'usage de l'indéfini *tous*. Ce procédé très efficace a permis de mettre en scène un signifiant « neutre », susceptible de dissimuler les véritables thèmes chauds du débat (l'homosexualité et l'adoption) et déterminant l'acceptation de la formule comme étiquette du débat lui-même, à la fois par ceux qui soutenaient la loi que par ses détracteurs. En outre, l'euphémisation accomplie (cf. BONHOMME 2012) n'est plus perçue comme telle (si jamais elle l'a été), ce qui représente la raison majeure de la facilité de circulation de la formule.

Liste des articles cités

- « Mariage pour Tous, une intime conviction », *Le Monde*, 08 décembre 2012, Bernadette Laclais, Députée de Savoie (PS), maire de Chambéry.
- « Mariage pour tous : François Hollande invoque 'la liberté de conscience' des maires », *Le Monde*, 04 janvier 2013.
- « Un mariage pour tous, une Église pour tous », *Le Monde*, 9 janvier 2013, Jean-Pierre Mignard Bernard Stephan.
- « Une manifestation 'consistante' qui 'ne change pas la volonté du gouvernement' », *Le Monde*, 13 janvier 2013.

- « 'Référendum' : quand les députés UMP guerroient contre le mariage pour tous », *Le Monde*, 16 janvier 2013, Mathilde Cousin.
- « Les partisans du mariage pour tous défilent dans Paris », *Le Monde*, 27 janvier 2013
- « 'Mariage pour tous' : entre 125 000 et 400 000 personnes défilent à Paris », *Le Monde*, 27 janvier 2013.
- « Quand le risque de l'égalité fait perdre la raison », *Le Monde*, 29 janvier 2013, Alain Quemin.
- « Mariage pour tous : la leçon d'histoire de Taubira, la fronde de la droite », *Le Monde*, 29 janvier 2013, Nicolas Chapuis.
- « Mariage pour tous : le combat perdu de la Raison », *Le Monde*, 31 janvier 2013, Jean-François Mattéi, professeur émérite de l'université de Nice.
- « Mariage arrangé : le film pour tous », *Le Monde*, 2 mai 2013, Jacques Mandelbaum.
- « Le 'concert pour tous' célèbre le mariage homosexuel », *Le Monde*, 21 mai 2013, Julien Mucchielli.
- « Le 'mariage pour tous', révolution de la filiation », *Le Figaro*, 11 janvier 2013, Agnès Leclair.
- « Mobilisation historique contre le mariage pour tous », *Le Figaro*, 13 janvier 2013, Agnès Leclair.
- « Débat houleux à l'Assemblée sur le mariage pour tous », *Le Figaro*, 15 janvier 2013, Marc de Boni.
- « Théâtre et cinéma, témoins du mariage pour tous », *Le Figaro*, 03 février 2013, Bruno Jacquot, François Aubel.
- « Taubira, la nouvelle icône du mariage pour tous », *Le Figaro*, 08 février 2013, Marion Joseph.
- « Comment les opposants au mariage pour tous organisent leurs actions », *Le Figaro*, 15 avril 2013, Blandine Le Cain.
- « Les grandes dates du mariage pour tous », *Le Figaro*, 17 mai 2013, Anne-Laure Frémont.
- « Le mariage chrétien », *La Croix*, 11 janvier 2013.
- « Le mariage une institution millénaire », *La Croix*, 11 janvier 2013.
- « Le mariage une longue histoire », *La Croix*, 12 janvier 2013.
- « Le mariage pour tous dans le monde », *La Croix*, 25 janvier 2013.

Bibliographie

- AMOSSY, R., BURGER, M., 2011, *La polémique médiatisée*, *Semen*, n. 31, p. 7-25.
- AMOSSY, R., KRIEG-PLANQUE, A., PAISSA, P., 2014, *La formule en discours : perspectives argumentatives et culturelles*, *Repères DoRiF*, n. 5.
- AUTHIER-REVUZ, J., 1984, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n. 73, p. 98-111.
- BONHOMME, M., 1998, *Les Figures clés du discours*, Paris, Le Seuil.
- BONHOMME, M., 2012, « La réception de l'euphémisme : entre réussite et échec interactif », in M. BONHOMME, M. DE LA TORRE, A. HORAK (éds), *Études pragmatique-discursives sur l'euphémisme*, Peter Lang, p. 73-88.

- KRIEG-PLANQUE, A., 2003, « *Purification ethnique* ». *Une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions.
- KRIEG-PLANQUE, A., 2009, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, PU de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires ».

Le jeu des images et des mots

Gabriella Bosco
Università degli Studi di Torino
gabriella.bosco@unito.it

Au sujet d'*Allégorie*

Je reprends ici, quinze ans après, mes réflexions autour d'un tableau peint en 1663 par Karel Dujardin¹ (voir Image 13), représentant sous forme allégorique une mer tumultueuse, mais sur laquelle flotte tranquillement un enfant de lumière qui tient à la main une paille dont il se sert pour souffler des bulles de savon à l'apparence de cristal.

Une vanité, bien sûr.

Il y a quinze ans, je m'y étais intéressée pour un colloque sur les représentations de la mer au XVII^e siècle (BOSCO 2002), et je m'en étais servie – suivant l'indication d'auteur contenue dans le titre du tableau : *Allégorie* – pour illustrer mon propos concernant la poésie épique française de la période baroque. Ce qui m'avait retenue dans l'image peinte avait été, à l'époque, l'ambiguïté du message et ceci parce qu'elle y figurait à deux niveaux, celui de la représentation et celui du sens.

Je cite un passage du texte que j'avais écrit pour le colloque, concernant la description :

Dans le tableau figure une mer agitée sur laquelle pèse un ciel lourdement orageux, tandis qu'à l'horizon, sur une ligne plus claire, on aperçoit un vague paysage terrestre. En premier plan, proéminent vers qui regarde et occupant verticalement la scène, un enfant blond et bouclé est presque suspendu sur les flots. Il pose un seul de ses pieds sur une grande bulle, posée à son tour dans une grande coquille, comme une perle gigantesque, mais transparente et fine – et d'ailleurs, derrière la bulle, on voit un fil de vraies perles qui descend de la coquille dans la mer, et son mouvement est accompagné par les ramifications d'une branche de corail. L'enfant tient dans une main une paille fendue dont il se sert pour souffler des bulles de savon qu'il regarde ensuite s'envoler dans les airs, un sourire malicieux dans les yeux, dans le seul coin de ciel sans nuages. Il a la poitrine traversée par une corde, ou plutôt par une courroie, qui soutient non le carquois avec les flèches de Cupidon, à qui l'enfant pourrait faire penser en raison de l'expression du visage, mais un grand manteau rouge-rosé que le vent gonfle comme une voile.

¹ Huile sur toile, 116 x 96,5, Statens Museum for Kunst, Copenhague.

En regardant de plus près l'enfant, on s'aperçoit que ses bras et ses jambes ne sont pas tout-à-fait enfantins, et que sa position sur la bulle est innaturelle ainsi que celle de la bulle sur la coquille et de la coquille apparemment immobile sur la mer agitée (93).

À l'époque, j'avais porté mon attention surtout sur la signification supposée du tableau. J'avais passé en revue les interprétations données par les exégètes², y ajoutant la mienne. Je voyais notamment dans le personnage du faux enfant la fusion dans un seul être des éléments caractérisant deux époques de l'histoire des idées : au moment où les auteurs *modernes* voulaient, en poésie, remplacer les faux dieux du paganisme par le Dieu des chrétiens, on faisait subir à Cupidon une métamorphose, lui enlevant les flèches et le livrant aux forces déchaînées de la nature, en soulignant toutefois sa sérénité face aux signes du temps, chronologique et atmosphérique, anticipant presque par son attitude son ascension à venir.

Il s'agissait pour moi, il y a quinze ans, d'une image parlante, ou alors du récit peint de l'aventure du mythe cédant le pas à l'histoire, raconté par le biais de l'allégorie.

Le fait est que, à cette époque là, je voulais démontrer un argument qui me paraissait évident, mais pas assez dit. Pendant cinq ans, cinq années intenses passées à Paris, à la Bibliothèque Nationale³, j'avais lu l'un après l'autre à peu près tous les poèmes épiques que le XVII^e siècle français avait produit et j'avais pu dessiner un parcours évolutif du genre, la mise en place progressive d'un système de représentation de la gloire nationale qui avait, par étapes, remplacé le

² D'après certains commentateurs qui invoquent à l'appui de leur interprétation Cesare Ripa (1611, *Iconologia*, Padua), il s'agirait de l'image de la Fortune, inexplicable et toujours en mouvement, ballottée par le vent et les ondes, souriante et railleuse. Dans ce cas, il y aurait aussi une référence à l'iconographie du bateau de la Fortune, avec sa voile, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans un petit tableau de Francken du Musée de Tourcoing (TAPIE 1990 : 104). Selon d'autres auteurs, qui utilisent par contre le recueil d'emblèmes de Anna Roemer Vischer, *Zinne-Poppen* (1614, Amsterdam), il s'agirait de la version chrétienne du mythe de Vénus et du renouveau de la Nature symbolisé par la naissance de la Beauté de la coquille : Vénus serait remplacée par le Christ enfant, qui renouvelle le monde par la Résurrection. Le Christ serait évoqué aussi par le mouvement que l'enfant esquisse de ses pieds, référence à sa faculté miraculeuse de marcher sur les eaux. D'autres interprètes encore y voient tout simplement un rappel aux dangers de la navigation (TAPIE 1990 : 104). Et tous sont d'accord pour dire que la représentation serait liée au système de valeurs mis en place par le courant du néo-stoïcisme chrétien (l'idée par exemple que la Fortune peut être accordée aux hommes par les puissances célestes : c'est E. De Jongh qui le constate, dans le Catalogue de l'Exposition du Rijksmuseum, 1976, Amsterdam, *Tot lering en vermaak : betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*).

³ À l'époque où la BN ne s'appelait pas encore « de France » et se trouvait rue de Richelieu : la *Demoiselle*.

merveilleux païen par le merveilleux chrétien, le seul vraisemblable – affirmaient les Modernes – pour un peuple de chrétiens (BOSCO 1991).

D'ailleurs la problématique me paraissait passionnante, comportant l'influence exercée sur les épiques français par la théorisation de Torquato Tasso⁴, à partir de la lecture et même de la traduction réalisée par Jean Baudoin d'une partie de ses *Discorsi sull'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*.

Mais je veux maintenant dire autre chose : ce qui s'est passé après.

Je dois avouer que, depuis lors, j'ai toujours eu sous la main une reproduction du tableau, à regarder de temps en temps, comme on le ferait d'une vieille photo, dont on constaterait au fur et à mesure les changements que notre regard y décèlerait. Et en effet, sans énumérer les réflexions successives suscitées en moi par cette image, je peux avouer que ce que j'y vois aujourd'hui est d'un ordre très différent de ce que j'y voyais il y a quinze ans.

Ce n'est même pas nécessaire de rappeler tout ce qu'on a écrit depuis les années 90 sur le rapport entre l'image et le sujet qui la regarde⁵. Le moins qu'on puisse dire est cependant que, contrairement à ce qu'on voulait croire avant – la fixité de l'image, son immobilité, par rapport à l'œil humain – on a beaucoup réfléchi, dans les dernières décennies, sur ses mouvements, ses profonds changements dus à beaucoup de facteurs. Nombre d'entre eux sont partiellement indépendants du sujet qui la contemple (qui pourrait très bien, lui, à la rigueur, ne pas bouger ni dans l'espace ni dans le temps, sans pour autant déterminer une éternisation figée de l'image en question) et le modifient parfois, progressivement.

Je m'explique. Il serait simple d'affirmer que, à mesure que j'avance dans la vie, ma façon de voir les objets et les images autour de moi se transforme en raison de mes transformations personnelles, déterminées par mes expériences, l'acquisition de connaissances, et ainsi de suite. Bien sûr cela pourrait arriver si j'étais quelqu'un qui se laisse imprimer par les événements (comme on le disait d'une pellicule ou bien d'un négatif dans l'ère du prénumérique) de n'importe quel ordre soient-ils. Mais c'est quelque chose – ma façon de regarder évoluant avec le temps et les faits de ma biographie – d'assez peu intéressant. Ce n'est tout compte fait qu'un petit parcours de moi à moi, celui-là. D'un moi précédent à un

⁴ J'y suis d'ailleurs revenue récemment, dans un article consacré à l'influence de la *Jérusalem délivrée* sur la théorie épique de Voltaire (BOSCO 2014 : 43-55).

⁵ Je me réfère notamment aux études issues du discours critique portant sur l'image mis au point par Georges Dibi-Huberman (1992), ainsi qu'aux différents ouvrages de Hans Belting (2004, 2012). Ce dernier a d'ailleurs été titulaire en 2002-2003 de la chaire européenne au Collège de France, où il a dispensé le cours intitulé *L'histoire du regard. Représentation et vision en Occident*.

moi actuel. Dans l'univers de tous les possibles, il faut se résigner à admettre, s'avouer, que ce n'est finalement pas grand chose. Pour chacun d'entre nous, bien sûr, cela signifie qu'on s'est formé, qu'on est devenu des adultes, qu'on a appris des notions, qu'on a souffert, joui, etc. Mais pour le reste du monde et des objets et des images construisant le réel, c'est vraiment très peu de chose.

Voilà alors qu'il faut supposer un phénomène différent. Mis à part notre cheminement personnel, il est plus intéressant de penser que ce sont les images elles mêmes qui bougent avec le temps. Je ne parle pas des transformations tout simplement matérielles, la corruption du support, des couleurs, de la qualité des images en question. Non, je parle notamment de ce qu'elles disent, du récit qu'elles contiennent, des mots dont elles sont faites.

Et alors, ce que le tableau aujourd'hui transmet à mes yeux concerne l'absence du quatrième élément – le feu. Il y a beaucoup d'eau, sur le fond un ruban de terre sombre avec des constructions, et l'air bien sûr, sous différentes formes. Mais le feu et ses significations n'y figurent aucunement.

Je mets donc à côté de la représentation du tableau de Dujardin celle d'un tableau peint trois ans plus tard, en 1666, par Lieve Pietersz Verschuier, peintre hollandais lui aussi, *Le grand incendie de Londres*⁶ (voir Image 14).

Là, tous les éléments sont présents : l'eau, la terre, l'air mais aussi le feu. Beaucoup de feu même y figure : il occupe le centre du tableau. Au moment du grand incendie, Lieve Pietersz Verschuier habitait Londres. Il avait pu voir de ses yeux le terrible ravage produit. Avant de rentrer en Hollande, il avait voulu faire un portrait du désastre qui, d'une certaine manière, par ses proportions, avait été *merveilleux*. Le terme, dérivant du latin *mirabilis*, indique bien évidemment quelque chose qui dépasse de beaucoup les limites de l'ordinaire.

Le premier tableau est vertical, occupé dans sa section centrale par l'enfant qui absorbe et renvoie toute la luminosité de la scène, luminosité froide, presque livide ; le deuxième est horizontal, la coupure est entre le bas et le haut, barre lumineuse encore une fois, mais ici brûlante, dévoratrice. Si la verticale de Dujardin est comme en relief, elle vient vers nous, en poussant en notre direction sa glaciale indifférence, l'horizontale de Verschuier est en creux, c'est comme si tout le reste de la scène était aspiré vers cet abîme de feu, en profondeur.

Bien que le récit du premier tableau soit apparemment positif, tourné vers la solution de tout conflit à travers son dépassement par la transposition allégorique, et celui du deuxième soit au contraire tragique, centré sur la souffrance et la douleur de l'expérience négative, ce que le tableau de Dujardin aujourd'hui me dit, lu parallèlement à celui de Verschuier, est le manque de la dimension humaine,

⁶ Huile sur toile, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

le hiatus par rapport au réel. Alors que, là où le feu avec son drame envahit le monde, l'humain est présent, concerné, appelé.

Je sais maintenant ce qui s'est passé dans les quinze ans qui nous séparent du colloque où j'ai présenté ma communication sur la mer baroque.

À l'époque, à travers le tableau de Dujardin, c'était le moi (de l'auteur, des exégètes, le mien) qui parlait, et qui imposait sa vision. Quinze ans après, par le biais (arbitraire) du tableau de Verschuijter, c'est le réel qui s'exprime, et qui dit l'impossible. Le tableau allégorique aujourd'hui me sourit indifférent, ne m'adresse aucun appel, se suffit à lui-même. Tandis que le tableau en feu me lance son hurlement, exige une réaction de ma part, m'extirpe un récit.

Lequel ?

Celui de quelqu'un qui aurait assisté aux événements, vivant l'expérience de la peur ? Il s'agirait alors d'un témoignage *vrai*, saisi sur le vif, et qui dirait à peu près ceci :

Le 2 septembre 1666, elle me réveilla à environ 3 heures du matin, pour me signaler un grand incendie qu'elle avait remarqué dans la Cité. Je me levai, passai ma robe de chambre et, de la fenêtre, je fus à même de situer l'incendie au-delà du quartier de Marklane, tout au plus. Mais, n'étant pas accoutumé à des incendies tels que celui qui suivit, j'estimai qu'il était suffisamment loin et regagnai mon lit pour m'y rendormir. Vers 7 heures, je me levai pour m'habiller et, lorsque je regardai par la fenêtre, il me sembla que l'incendie s'était réduit et éloigné. Elle ne tarda pas à venir me dire que, selon la rumeur, environ 300 maisons avaient brûlé cette nuit du fait de l'incendie que nous avions observé, et que le feu faisait présentement rage tout au long de Fish Street, près du Pont de Londres. Je me hâtai de me préparer et marchai jusqu'à la Tour où je gagnai un point d'observation élevé. De là, je vis les maisons à ce bout du Pont en proie aux flammes et un immense brasier de part et d'autre de la rue conduisant au Pont – ce qui ne laissa pas de m'alarmer sur le sort du pauvre petit Mitchell et de notre chère Sarah. Une fois redescendu, et l'angoisse au cœur, je me rendis chez le lieutenant de la Tour, qui me dit que tout avait commencé ce matin dans la boulangerie royale de Pudding Lane, que les flammes avaient déjà détruit l'église de St Magne et la plus grande partie de Fish Street. Je me rendis alors au bord du fleuve et, à bord d'une barque, passai le Pont et là, un tableau désolant s'offrit à mes yeux. La maison du malheureux Mitchell et tout le quartier adjacent jusque l'Ancien Cygne étaient déjà la proie des flammes et le feu se propageait si vite que, durant le temps que j'observai la scène, il atteignit le Steelyard. Chacun tentait d'emporter ses biens, de les jeter dans le fleuve ou de les porter dans des chalands à quelque distance de la rive. Des malheureux refusaient de quitter leurs logis jusqu'à ce qu'ils fussent léchés par les flammes, pour enfin se ruer dans les embarcations ou, à force de bras, passer d'une volée d'escalier à une autre, du côté du fleuve. J'observai, en particulier, que les malheureux pigeons, qui répugnaient à abandonner leur séjour, voletaient à l'entour des fenêtres et des balcons jusqu'à ce que nombre d'entre eux, les ailes brûlées, chutent comme des pierres.

M'étant arrêté et ayant vu, en l'espace d'une heure, l'incendie faire rage de toutes parts et observé que personne ne tentait de l'éteindre, chacun ne se souciant que de sauver

ses propres biens en abandonnant le reste aux flammes, j'observai en outre que l'incendie s'étendait maintenant jusqu'au Steelyard et qu'un vent très puissant propageait les flammes dans la ville, tout matériau s'avérant combustible après une aussi longue sécheresse, et jusqu'à la pierre des églises, comme ce fut le cas pour le malheureux clocher, lequel s'enflamma par le haut et se consuma avant de s'effondrer. Je partis pour Whitehall avec un tel qui désirait s'éloigner de la Tour pour voir l'incendie de mon embarcation ; une fois arrivé, je montai à l'oratoire du roi dans la chapelle, où l'on me pressa de questions ; ils furent tous accablés par le compte rendu que je leur fis ; le roi en fut informé, qui me fit venir auprès de lui ; je lui narrai, ainsi qu'au duc d'York, ce que j'avais vu, leur précisant que rien ne pourrait arrêter l'incendie, à moins que Sa Majesté n'ordonnât qu'on abattît les maisons. Mes propos les rendirent très soucieux et le roi m'ordonna d'aller signifier de sa part au lordmaire de n'épargner aucune maison, mais d'abattre dans toutes les directions celles qui étaient à la lisière de l'incendie. Je rencontrai là le capitaine Cocke ; je montai dans sa voiture qu'il me prêta et, en compagnie de Creed, gagnai Saint-Paul. Je parcourus Watling Street non sans mal, car tout le monde était sorti, chargé de biens qu'on tentait de sauver, avec, de temps à autre, des malades qu'on emportait dans des lits. Des biens de grande valeur étaient transportés dans des charrettes ou à dos d'homme. Je rencontrai enfin le lordmaire dans Canning Street ; il avait l'air d'un homme exténué, avec un mouchoir autour du cou. Lorsque les instructions royales lui furent signifiées, il s'exclama comme une femme près de s'évanouir : « Seigneur ! que puis-je faire ? Je suis à bout de forces. Les gens refusent de m'obéir. Je n'ai cessé d'abattre des maisons mais l'incendie nous rattrape ; il avance plus vite que nous ».⁷

Mais l'hypothèse du témoignage *direct* n'est qu'une des possibilités envisageables. L'image pourrait aussi, par exemple, me renvoyer au récit d'un romancier contemporain qui aurait rêvé l'incendie et qui aurait décidé de l'écrire. Ce serait en ce cas le récit d'un manque, ou pour mieux dire le compte rendu d'un récit manqué. Je pourrais raconter que ce romancier avait fait un rêve un jour, lui qui a toujours dit qu'il ne rêvait jamais, ou plutôt qu'il n'avait jamais aucun souvenir de ses rêves. Que c'était, mettons, le 5 décembre 1961 et que, dans son rêve, il sortait du métro londonien. Il était extrêmement pressé, sous la pluie grise. Il se préparait à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et il devait pénétrer le mystère, après de longues recherches. Il se souvenait d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. En s'éveillant, il avait pensé qu'il écrirait un roman, dont le titre serait *Le Grand Incendie de Londres*, et qu'il conserverait ce rêve, le plus longtemps possible, intact. Et puis, je pourrais raconter qu'il l'aurait écrit, ce roman, exactement avec ce titre, mais que les milliers de pages surgies du rêve n'auraient jamais atteint leur but : dire l'incendie.

⁷ Inspiré du journal de Samuel Pepys (couvrant la période 1660-1669) édité en version française dans la collection « Bouquins » (1994).

Que pour cela il en avait écrit tellement (de pages) et il continuait d'en écrire : pour essayer d'y parvenir. Mais que le feu, la destruction, couraient plus vite que son roman⁸.

Et encore il se pourrait que moi-même, appelée par le désastre de Londres reproduit dans le tableau, je me mette à en écrire le récit, me faisant à mon tour témoin, dans mon cas par personne interposée. Fictionnalisant donc l'autobiographie de quelqu'un qui aurait vécu l'incendie et qui en serait peut-être mort. Pour donner au delà des siècles voix à une victime, à quelqu'un qui ne put le faire à la première personne. Lui empruntant, pour ainsi dire, mon *je*⁹.

Et ainsi de suite.

Quinze ans après, je me retrouve donc au cœur d'un débat strictement contemporain et post-historique. Deux images peintes depuis trois siècles et demi, se proposant à moi l'une à côté de l'autre pour des raisons apparemment obscures, me plongent, par leur posture différente, au fond d'une problématique houleuse, celle qui concerne la légitimité (après Auschwitz) d'une quelconque fiction.

Or : du côté de l'*Allégorie* celui qui parle sur la page, qui dit *je* dans le récit, peut bien se dispenser d'efforts, étant donné que le langage employé existe déjà et signifie ce que le moi du locuteur veut lui faire dire. Par contre, si celui qui dit *je* répond à l'appel que le réel lui adresse, si son langage naît d'une nécessité à laquelle il ne peut pas se soustraire, et s'il s'agit d'un langage qui doit se chercher pour exprimer même fautivement, partiellement ou insuffisamment, la partie de réel que d'habitude le regard s'efforce d'éviter en raison de son feu, alors le récit aura quelque chose à me dire, pourra me parler. Et il *aura raison d'exister*.

Le choix, l'alternative, est entre la surface et ce qu'il y a en dessous. Entre le moi sujet (imposant sa vision) et le *je* objet, dépersonnalisé (créé pour témoigner, se chargeant de dire).

Si l'image de Dujardin, en raison de son code de signification *autre* – bien que toujours très belle dans l'énigme qu'elle propose – semble aujourd'hui se taire et me repousser, éloignant de beaucoup la métamorphose signifiée par son

⁸ Ce rêve, ce roman, cet auteur existent. Il s'agit de Jacques Roubaud, oulipien. Il a effectivement écrit *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations* (1989), première branche d'un projet qui en comporterait six, toutes réunies aujourd'hui en un seul volume (sauf la sixième) publié avec des minuscules dans le titre : *Le grand incendie de Londres* (2009). La minusculation signalant, paraît-il, l'irréalisation du projet originaire.

⁹ Je me suis longuement penchée sur les écritures à la première personne d'un point de vue théorique (BOSCO 2013). Le récit que j'imagine ici serait donc écrit à partir de mes élaborations théoriques, issues du travail commun mené avec Philippe Forest (2007), et centrées sur l'abandon du pacte autobiographique en faveur d'un pacte nouveau, entre l'auteur et son lecteur, le pacte testimonial.

personnage central, c'est que, entre temps, le réel à nouveau a appelé, démontrant toute son urgence, et son délire.

C'est que, entre temps (11 septembre 2001-7 janvier 2015), l'histoire a encore et encore transformé la possibilité de toute parole en son revers.

Bibliographie

- BELTING, H., 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- BELTING, H., 2012, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre orient et occident*, Paris, Gallimard.
- BOSCO, G., 1991, *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo*, Alessandria, Ed. dell'Orso.
- BOSCO, G., 2002, « Les merveilles de la mer dans les poèmes épiques français du XVII^e siècle », in G. DOTOLI (éd.), *Les Méditerranées du XVII^e siècle* (actes du VI^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, Monopoli – Bari, 13-15 avril 2000, Biblio 17-137, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 93-105.
- BOSCO, G., 2014, *Voltaire lecteur du Tasse. Ou bien : la célèbre histoire de la tête épique*, in G. BOSCO (éd.), *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, Torino, Trauben edizioni.
- BOSCO, G., 2013, *In prima persona*, Torino, Trauben.
- DIBI-HUBERMAN, G., 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit.
- FOREST, Ph., 2007, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éd. Cécile Defaut.
- PEPYS, S., 1994, *Journal (1660-1669)*, édition complète publiée sous la direction de Robert Latham et William Matthews ; adaptation française publiée sous la direction de André Dommergues, traduit de l'anglais par Pierre Arnaud *et al.*, Paris, éd. Robert Laffont, tome II 1665-1669, p. 497 et suivantes.
- ROUBAUD, J., 1989, *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations*, Paris, Éd. du Seuil.
- ROUBAUD, J., 2009, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Éd. du Seuil.
- TAPIE, A., DAUTEL, J.-M., ROUILLARD, Ph. (éds), 1990, *Les vanités dans la peinture du XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris Musées, éd. Albin Michel (catalogue de l'exposition qui eut lieu au Musée des Beaux Arts de Caen, du 27 juillet au 15 octobre 1990 et au Musée du Petit Palais du 15 novembre 1990 au 20 janvier 1991).

Leo Schena
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
leandro.schena@unibocconi.it

Le jeu rhétorique dans les affiches de Luigi Castiglioni « le Milanais »

Prémisse

Une suite d'heureuses coïncidences me lient à la destinataire de ce mélange. Tout d'abord notre réussite au concours qui, vers le milieu des années quatre-vingts, reconnaissait droit de cité à la linguistique française dans l'université italienne. Jusque-là, les chaires de professeurs étaient l'apanage des seuls littéraires à quelques exceptions près : des postes d'histoire de la langue française occupés par des titulaires qui s'étaient distingué(e)s dans les études où ils/elles avaient thésaurisé leur formation en philologie romane.

Mariagrazia Margarito fut affectée à l'École Supérieure pour Interprètes et Traducteurs de l'Université de Trieste, moi auprès de la Faculté d'Économie de Rome *La Sapienza*. La période de « straordinariato » finie, elle obtint sa mutation à Turin et je pris sa relève à Trieste. Dans les années qui suivirent, grâce à un effort conjoint où furent impliqué(e)s d'autres collègues des universités de Gênes, de Turin, de Milan (Université Catholique) et de Brescia, prit naissance à Trieste le premier Doctorat en linguistique française, originairement étendu à la langue, à l'histoire de la langue française et à la didactique du FLE qui « reste une expérience unique dans le panorama des écoles doctorales en Italie [...], un lieu d'excellence de la recherche dans le champ de la linguistique française théorique et appliquée » (GALAZZI 2012 : 7).

Les rencontres officielles et les sessions de formation prévues par le consortium, qui entretemps s'était constitué, scellèrent des liens d'amitié qui se doubleraient d'une autre passion partagée : le sport. Mariagrazia Margarito ne s'est pas limitée à en faire l'un des pôles préférentiels de sa recherche sur le plan du langage, mais elle le pratique quotidiennement. Elle préfère la course à pied, moi l'alpinisme. Elle peut bien se vanter d'avoir participé à des marathons internationaux alors que moi, après des débuts prometteurs, je suis devenu petit à petit plus pantouflard.

La passion de notre présidente pour la course à pied dans les hauteurs l'a amenée à s'entraîner sur les sentiers de la Haute Valteline (ma vallée natale) avec le refuge *V° Alpini*, au pied du *Gran Zembrù*, comme base pour ses excursions. Ce

qui me poussa à lui envoyer le catalogue d'une exposition à Sondrio de l'œuvre artistique de Luigi Castiglioni¹. Ma collègue, estimatrice du peintre et affichiste italo-français, me fit le don de quelques fiches inspirées par le paysage alpestre de la Valteline qu'elle avait commentées lors d'un de ses séminaires sur le langage de la publicité. Elle m'autorisa à les publier dans un article d'intérêt local que j'ai repris ici partiellement (SCHENA 2009 : 266-272). Ce triptyque figure dans l'appendice et je m'y suis conformé pour la rédaction des fiches qui complètent la partie documentaire.

L'affiche

L'affiche ou poster est la forme graphique privilégiée par les jeunes. Elle comporte des stylèmes qui lui sont propres. En premier lieu, la clarté : l'affiche doit capter immédiatement l'attention de tous ceux qui l'observent même s'ils sont en mouvement. En deuxième lieu, la visibilité immédiate de l'ensemble et l'identification du message doivent être presque simultanées. Dans l'univers de la communication de masse où de multiples messages iconiques nous harcèlent quotidiennement, l'impulsion créative de Castiglioni a su transformer l'affiche de simple support graphique en œuvre d'art et la sortir de l'ombre où on l'avait reléguée.

La création artistique dans le domaine des médias exige notoirement un commettant. Castiglioni doit au monde du sport sa renommée en tant que novateur absolu. Fasciné par la beauté du geste sportif, il a complètement bouleversé les canons auxquels était liée la publicité de l'événement.

Avant Castiglioni, l'affiche comptait seulement sur la photo des protagonistes, sur les gros caractères du texte où la présence du sponsor était dominante. Le tournant historique que Castiglioni a marqué dans l'art de l'affiche date de 1972, lorsque Rodolfo Sabbatini, organisateur de matches de boxe mémorables, lui

¹ Né à Milan en 1936 et décédé à Maisons-Laffitte le 13 juin 2003, Luigi Castiglioni est un artiste toujours populaire en France. Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Brera, il est apprenti scénographe au Théâtre La Scala de Milan. Il collabore aux décors de films à Cinecittà, dont « La Dolce Vita » de Federico Fellini et « Il bell'Antonio » de Bolognini et à Paris avec la presse, l'édition et la publicité. En 1969, il obtient « Le Grand Prix Martini » avec l'œuvre *Music Hall* pour les Beatles. C'est un tournant décisif de sa carrière. Dès ce moment il impose son talent dans le domaine de la communication en créant des centaines d'affiches exposées dans douze pays et une centaine de villes. Les œuvres de Luigi Castiglioni figurent dans de nombreux musées français et étrangers, notamment au Musée National du Sport Français inauguré en 1988 avec une exposition personnelle de l'artiste.

confia la tâche de préparer en une seule journée l’affiche pour le titre mondial des poids moyens Jean-Claude Bouttier et Carlos Monzon.

Pour cette occasion, Castiglioni réalise une affiche où deux énormes gants, renfermant la figure des deux challengers, ressortaient sur une toile de fond parsemée de gouttes de cristal. Le succès fut éclatant et les mordus de la boxe se disputèrent l’affiche, au point de l’arracher des murs.

C’est à partir de cette époque-là que commence l’ère Castiglioni, caractérisée par 350 ouvrages qui ont fait le tour du monde en illustrant les événements sportifs les plus importants des trente dernières années du vingtième siècle². Ce sont des images d’un style hyperréaliste très personnel, des images tracées d’un trait précis, sûr, incomparable. Des images toujours neuves qui, dans leur épanouissement, donnent le jour à un langage dont l’iconicité est immédiatement reconnue.

Pour le critique André Parinaud, « les images de l’affiche sportive de Castiglioni sont nées du crayon de Castiglioni, comme celles de la fête de Montmartre de la Belle Epoque appartiennent à Lautrec » (1986 : 9). Il ajoute que « quelques-unes de ses créations appartiennent désormais au patrimoine de notre mémoire culturelle la plus vivante » (PARINAUD 1989 : 8).

La publicité

Castiglioni avait du mal à l’admettre, mais la publicité a été la grande occasion de sa vie. Dans les créations de l’artiste, même le profane perçoit immédiatement l’extraordinaire force expressive avec laquelle il sait interpréter le message au moyen d’un langage efficacement communicatif.

En ce sens, le triptyque qu’il a dédié à la bière Mützig (voir Image 15), l’équivalent français de notre Peroni, avec le slogan « Prenez le temps d’une Mützig » est emblématique. Une image à l’enseigne de la transgression. On y voit représenté un homme qui tourne le dos au public, les mains entrelacées derrière la nuque, enfreignant ainsi les bonnes règles traditionnelles contraires à la représentation du corps humain dans cette position. La lecture du message est ici fortement ancrée au texte : le buveur veut être laissé tranquille pour déguster sa bière préférée. *Stratégies*, revue prestigieuse dans le domaine de la communication, dans un article intitulé « De Magritte à Castiglioni » classe cette

² *Émilie Girard*, conservateur du Musée National du Sport, a recensé toutes les affiches que Luigi Castiglioni a dédiées aux disciplines sportives (boxe, football, athlétisme, tennis, cyclisme, hockey, golf, rugby, volleyball, voile, auto, moto, équitation, escrime, tir à l’arc, patinage, danse). Elle a écrit aussi un texte expographique destiné aux expositions itinérantes du Musée.

affiche au nombre des réalisations les plus importantes de la publicité française.

Sa consécration officielle a lieu en 1978 quand la Bibliothèque Nationale expose pour la première fois dans le Département des Estampes l'œuvre d'un artiste vivant. Dès lors, pour la presse française, Luigi Castiglioni sera « le Milanais », associé à bon droit à un groupe important d'écrivains, intellectuels, artistes qui avaient élu domicile à Paris, faisant parler ainsi l'italien à la culture française³. C'est au Milanais que le Centre d'Information Civique s'adresse pour la réalisation d'une affiche anti-abstention. *Le Quotidien de Paris* le nomme alors « L'Italien qui fait voter les Français ».

Ce qui frappe dans l'œuvre débordante de Castiglioni, c'est la richesse thématique qui est toujours traitée de manière magistrale. Il a voulu introduire l'essentiel dans ses nombreuses affiches. Ce sont des images fortes, dénuées de tout élément accessoire.

Mon propos sera de les analyser sur le plan rhétorique en m'inspirant des textes fondateurs qui, vers le milieu des années soixante, inaugurèrent une nouvelle rhétorique appliquée au fonctionnement de l'image. Je commencerai par évoquer rapidement les protagonistes de cette étape fondamentale dans la théorie de la signification visuelle : d'abord les devanciers, ensuite certains spécialistes de la rhétorique visuelle qui ont marché sur leurs traces juste au moment où, par une curieuse coïncidence temporelle, Luigi Castiglioni faisait irruption dans le domaine de l'affiche en la marquant de son sceau original et novateur.

L'analyse rhétorique d'un message visuel en publicité

Par rhétorique on entend l'ensemble des processus logico-discursifs qui dans l'acte de communication visent à la persuasion, à susciter l'émotion. L'idée de son cantonnement au seul domaine verbal ainsi que littéraire est fautive. Preuve en est l'usage quotidien du langage entrelacé d'images rhétoriques. Il suffit de penser à certaines formules hyperboliques largement employées dans les fonctions communicatives habituelles.

Pour ce qui est du discours publicitaire, la force communicative des figures verbales consiste notoirement à dire quelque chose de nouveau d'une façon différente en contribuant par là à l'aspect créateur du message. C'est dans cet

³ Dans un article publié dans *France-Soir* du 25 mars 1982, qui a pour titre « Paris-sur-Tibre », Luigi Castiglioni figure parmi beaucoup de vedettes, de cinéastes, d'écrivains, de peintres : Lino Ventura, Sophia Loren, Carlo Ponti, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Maria Antonietta Macciocchi, Léonor Fini.

écart par rapport à la norme que réside principalement l'efficacité de la communication. Les paroles et les images disloquées dans un autre contexte permettent à la publicité de poursuivre deux buts : polariser l'attention des destinataires et garantir en même temps une mémorisation aisée du message.

Tout au long de la deuxième moitié du siècle dernier, un vif débat s'est concentré sur le rapport entre sémiologie et publicité. À Roland Barthes, aussi bien qu'à Umberto Eco, revient le mérite d'y avoir entrevu un terrain d'enquête encore inexploré.

Dans « Rhétorique de l'image » (1964), une étude qui a fait date, Roland Barthes pose le premier jalon d'une sémiologie de l'image par le biais d'une publicité sur les pâtes Panzani devenue en quelque sorte mythique, selon certains sémiologues quasi-prototypique de l'image tout court.

Vu que dans la communication visuelle le signe iconique n'est pas sans recouvrir une certaine ambiguïté, il demande à être supporté par un texte écrit. Umberto Eco (1968) fait ainsi sienne la notion barthésienne d'*ancrage*. Poussé par l'exigence de définir le code iconique de la publicité dans l'optique argumentative, il analyse l'avènement de figures mixtes (lexique plus images). Il est de l'avis que l'interaction entre les codes visuels et verbaux s'avère plus complexe que ne l'avait pensé Roland Barthes et suggère un nouveau modèle qui repose sur la complémentarité des deux signes (verbal et visuel) dont la combinaison n'est pas sans produire un processus novateur qui engendre le sens (ECO 2004 : 169-174 ; 1^{ère} éd. 1968). Voilà pourquoi il propose un classement des figures rhétoriques utilisées en publicité sur la base de tropes visuels de dérivation verbale⁴ : *hyperbole*, *litote*, *métaphore*. Une large place est réservée à l'*antonomase*, la figure rhétorique la plus répandue en publicité, cependant dans l'économie des figures visuelles, qui vont faire l'objet de cet exposé, Umberto Eco revient souvent sur la lecture des messages où figure la *double métonymie* (artifice rhétorique par rapprochement assez fréquent dans les affiches de Castiglioni).

Plus ou moins à la même période, Jacques Durand propose une approche sémiotique axée sur la transposition des figures rhétoriques dans les images publicitaires. L'inventaire de plusieurs milliers d'annonces lui a permis de retrouver un ample échantillon de figures rhétoriques définies sur la base de critères opératoires et relationnels dûment illustrés par des exemples de figures visuelles appliquées à chacune des catégories analysées. Il observe que l'image publicitaire n'est pas sans se doubler d'une charge transgressive d'ordre social

⁴ Il prend en considération aussi le niveau enthymématique. Pour le fonctionnement des mécanismes mis en œuvre par cette forme abrégée du syllogisme et les jeux argumentatifs sous-jacents, voir la fine analyse de Paola Paissa, in MARGARITO 2003 (éd.).

qui reste impunie. Tout comme « le mot d'esprit » freudien qui provoque le rire grâce à un acte créatif, libérateur, mis en jeu par le processus de déplacement du sens propre à la figure rhétorique. Un effort analytique remarquable qui est encore à ce jour un parcours obligé.

Dans les années qui suivirent, c'est aux chercheurs du Groupe Mu de l'École de Liège qu'on doit un apport novateur, en quelque sorte révolutionnaire, dans le domaine de la sémantique visuelle. Jusque-là, la critique d'art était l'apanage d'une spéculation subjective qui parfois faisait recours à un style hermétique, obscur, hérissé de termes techniques. La parution du *Traité du signe visuel* (1992) représenta finalement le premier ouvrage fondé sur un outillage intellectuel qui, dans le sillage de travaux antérieurs interdisciplinaires, visait à l'avènement d'une véritable rhétorique de l'image constituée de *signes iconiques* et de *signes plastiques*. Il s'agit là d'une distinction fondamentale car elle permet de considérer le « signe plastique » comme un système de signes à part entière et non plus comme le signifiant d'un signe iconique.

Enfin Martine Joly, spécialiste accréditée de la sémiologie visuelle, dans une étude consacrée spécifiquement à l'affiche (2008), analyse avec finesse l'un des traits distinctifs de l'image publicitaire : sa dimension paradoxale. Tout au cours de son histoire, l'affiche a toujours oscillé « entre *orthodoxie* et *paradoxe* » dans un mouvement qui « se fait et se défait » et révèle ainsi les multiples et vastes aspects de la culture française (JOLY 2008 : 2). Après avoir plaidé pour l'affiche, comme puissant moyen de communication et contre l'affiche pour sa capacité de manipulation, Martine Joly revendique l'originalité de ce prétendu genre mineur sur lequel pèse souvent le préjugé d'une consigne commerciale impérative au détriment de la créativité de ses concepteurs.

C'est grâce à cet effort collectif qu'on assiste au passage d'une *rhétorique consolatoire*, banale et usée à une *rhétorique nutritive* basée sur l'aspect surprise, le rapprochement inattendu (ECO 1980 : 166). Bref, une rhétorique qui vise à l'enrichissement de notre système de connaissances et qui sur le plan visuel trouve une expression exemplaire à travers l'indéniable « artisticité » des affiches de Luigi Castiglioni.

Les figures rhétoriques dans les affiches de Luigi Castiglioni

Au nombre des critiques qui se sont occupés de l'œuvre picturale de Luigi Castiglioni, il en est un qui a fait sienne la leçon des auteurs cités ci-dessus. C'est David Scott, professeur à l'Université de Dublin Trinity College. Titulaire d'une chaire en Études textuelles et visuelles, il a fait principalement du rapport image/texte son domaine d'élection. C'est à lui en fait qu'on doit un approfondissement du potentiel rhétorique caractérisant les affiches réalisées par « le Milanais ».

Le fil d'Ariane qui traverse sa recherche de la rhétorique visuelle dans l'affiche française à partir des premières années du XX^e siècle repose sur une sorte de symbiose des éléments visuels ainsi que textuels qui la composent. À la lueur de cet amalgame, « l'affiche n'est plus un *texte plus image*, mais un *texte/image* » dont l'agencement interne, à savoir la construction et l'articulation, débouche sur une rhétorique de l'image/texte qui engendre de nouvelles figures comportant à leur tour l'élaboration de nouvelles stratégies (SCOTT 2008 : 1).

Grâce à cette complémentarité intégrale des éléments textuels et visuels, l'affiche réalise son but primordial : séduire le récepteur et l'impliquer dans un jeu ludique favorisant l'adhésion au message qu'il est dans sa fonction de lancer. C'est ainsi que l'affiche devient un jeu dont la force séduisante et persuasive se manifeste sous l'angle de certaines figures rhétoriques.

Métaphore et métonymie

David Scott observe qu'« une des fonctions de l'affiche est de transformer un symbole ou un indice en icône, c'est-à-dire imposer au message (commercial), écrit ou diagrammatique, une présence sensuelle et séduisante qui élargit le champ d'association du symbole et de l'indice » (SCOTT 1996 : 85). Cette fonction est analogue à celle de la *métaphore*, figure de style par antonomase, fondement même du langage poétique. Elle implique une migration, un passage, un transfert du sens d'un signe à un autre implicitement connecté.

Selon David Scott, toutes les affiches de Luigi Castiglioni ont en commun l'exigence de transformer le symbole en icône, à savoir en une métaphore visuelle augmentée à l'excès, une sorte d'image qui convoque un maximum de participation collective et susceptible par là de capter immédiatement le lecteur. À l'aide de cette image heureuse, il a souligné l'efficacité commerciale de l'affiche liée à sa valeur intrinsèquement métaphorique.

Ainsi qu'on l'a déjà vu, l'affiche en tant que structure sémiologiquement mixte (texte plus image), devient lieu de rencontre d'éléments disparates, initialement détachés les uns des autres, et que le jeu métaphorique a le pouvoir magique de conjuguer pour donner vie à une sorte de poème visuel. Dans cette nouvelle conception de l'affiche, l'objet-symbole, résumant les caractéristiques de la discipline qu'il doit représenter, joue un rôle fondamental.

La sémantique de Castiglioni privilégie, parmi tous les artifices rhétoriques propres aux figures de mots, la métonymie. Pour Michele Prandi, spécialiste accrédité du jeu conflictuel sous-jacent aux figures rhétoriques, « la métonymie désigne un objet avec le nom d'un autre objet susceptible d'entrer en relation avec le premier à l'intérieur d'un processus simple et complexe » (2007 : 368). Cette substitution par contiguïté permet d'abattre les frontières entre

contenant et contenu, d'indiquer l'abstrait par le concret, l'effet par la cause, la matière par l'objet, l'utilisateur par l'outil.

Sur le plan plastique les relations mises en place par le processus de métonymisation ont pour effet d'altérer les rapports proportionnels et de bouleverser les perspectives spatiales. Le tout renforcé par l'association d'éléments visuels privés de rapports logiques qui engendrent une atmosphère de dépaysement et de mystère.

Dans les affiches de Castiglioni, l'attention se fixe obstinément sur des éléments métonymiques (gant, raquette, sphère, balle, ballon de football, crosse) qui occupent chaque fois tout l'espace visuel. L'artiste mobilise dans son système iconique toutes les forces cosmiques : le feu (des sphères qui explosent), l'eau (une raquette naissant d'une mer onirique), la roche (un gant de boxe s'élevant vers le ciel après s'être détaché de la montagne).

Avec l'avènement du nouveau manifeste sportif dont il est le champion, la publicité murale impose des images métonymiques influencées par le surréalisme. Castiglioni est parfaitement à son aise quand il décline la métamorphose de l'objet en parties du corps humain. Ainsi familiarise-t-il le public avec des apparitions inattendues : des gants qui se transforment en coq gaulois ou en panthère pour évoquer le pays d'origine des boxeurs ; un tronc d'où émergent des bras humains gantés en guise de branches pour composer l'arbre de la victoire du champion ; « l'homme-poing » avec une double métonymie (le gant de boxe à la place de la tête du boxeur et l'image des deux challengeurs superposée à celle des gants) ; « la machine de poings » particulièrement chère aux critiques qui l'ont décrite, comme une araignée tournante du poing ou comme une hélice monstrueuse de bras gantés ayant, en guise de pivot, un œil humain (voir Image 16). L'invention de l'artiste porte ici sur le rôle fondamental joué par la vue et le poing dans l'exercice du *Noble Art*.

Selon David Scott, ces deux éléments métonymiques concourent à la création d'une sorte de « cyclope-boxeur » qui n'est pas sans rappeler les assemblages des « poupées » de Hans Bellmer : des corps de femmes dénudées, constitués uniquement de jambes et qui transmettent une charge fortement érotique (SCOTT 1996 : 91-92).

Paradoxe, anaphore, ironie

Dès qu'il le peut, Castiglioni empiète volontiers sur le domaine du *paradoxe*, figure de pensée qui indique une proposition contraire à la logique commune. Dans le langage de la publicité, qui s'en sert largement, le paradoxe consiste à manipuler les présupposés logiques pour rendre possibles des rapprochements dépourvus de sens au premier coup d'œil.

Le gant de la Principauté de Monaco en est un exemple éloquent. Dans ce gant, projeté vers le ciel en signe de victoire, Castiglioni a représenté un luxuriant jardin exotique comme s'il voulait offrir à l'athlète un merveilleux hommage floral. Le ring, qui dans l'imagination populaire est l'arène où les défiants s'affrontent dans un exercice cruel, symbole de force brute et violente, se transforme dans les affiches de Castiglioni « en un lieu sacré, paré de tous les plaisirs des yeux, enclos de souffrance mais Parlement des Héros » (SOREL 1986 : 11).

Le but est manifestement la poétisation de la boxe. L'artiste veut l'ériger en mythe. Les affiches de Castiglioni deviennent alors la métaphore visuelle d'un sport exemplaire. Il exalte l'intégrité physique et morale des athlètes qui pratiquent le sport dans le respect des règles d'Olympie.

On reconnaît à l'artiste d'avoir efficacement illustré le sport sous l'angle du geste en mouvement. Dans les affiches consacrées aux sports rapides, tels que l'automobilisme, le cyclisme mais aussi la marche à pied, Castiglioni a inventé des tracés linéaires, une sorte de lignes de force blanches visant à suggérer la rapidité du mouvement. Une invention originale de son graphisme qui lui permet d'augmenter l'impression de l'élan et de la vitesse caractérisant le geste sportif.

L'affiche que Castiglioni a dédiée au Musée de la Publicité pour fêter le centenaire de l'automobile française est exemplaire en ce sens. Il met à profit la leçon futuriste pour traduire l'illusion motrice d'une auto répétée à l'infini, grâce à un jeu perspectif de traînées multicolores lumineuses focalisées sur un unique point de fuite.

Cette affiche à l'enseigne du dynamisme pourrait rappeler à l'esprit l'*anaphore*, figure rhétorique de la construction. On retrouve cette figure de répétition sur le pan plastique dans des lieux rythmiques qui montrent un personnage ou un objet en mouvement. Le sport cycliste permet à Castiglioni de souligner la notion de « fulgurance » avec laquelle ses critiques ont l'habitude d'indiquer la dimension dynamique, la décomposition graphique de la vitesse. Dans la série d'affiches réalisées pour la manifestation « Vélo pour tous », les lignes blanches, ainsi qu'on l'a déjà vu, créent l'illusion optique qui accentue le sens de la vitesse. Dans une autre, où le coureur se transforme en prolongement du guidon, l'idéation de typologie abstraite (ce qui est surprenant chez Castiglioni) est concentrée sur la vitesse dépouillée de tout autre élément, si ce n'est les traits blancs parallèles, indice de rapidité.

L'*ironie* est une composante de l'art de Castiglioni qui ne joue pas un rôle secondaire dans la création de ses affiches. Au dire de Michele Prandi, « l'ironie a une structure antiphrastique : elle transmet un message qui signifie exactement le contraire » (2007 : 378). C'est ainsi qu'une chose peut signifier son opposé. Sur le plan visuel, l'ironie consiste dans la manipulation d'éléments impropres qui déclenchent l'hilarité. Le « ludus » ironique auquel fait appel Castiglioni est empreint d'humour et ne dégénère jamais en raillerie : un gros ballon qui renferme

d'autres ballons plus petits, des ballons-cigognes, des enchevêtrements de jambes d'athlètes, des joueurs de basket qui s'exhibent spirituellement sur les épaules de la vedette.

Enfin les gouttes, une sorte de marque de fabrique. D'après certains critiques, ces gouttes symbolisent l'ancienne sueur qui s'allie à l'effort, à la tension de l'athlète. Partout un scintillement de gouttes de cristal s'épanouissent, symbole de l'effort qui se traduit en larmes, emblème de l'état émotionnel qui scande la victoire ou la défaite, sans doute regret d'une pureté originaire que la beauté du geste sportif aspire à recréer.

Le regard de Castiglioni sur les merveilles de la création donne lieu à des abstractions lyrico-spatiales très suggestives sur le plan visuel : un enchantement de couleurs et de formes qui attire l'attention par la virtuosité technique, la dynamisation des couleurs, la netteté calligraphique du trait. Preuve en est une affiche chef-d'œuvre. Son intervention dans le sport du golf est vue ici au moyen d'une balle qui a suspendu sa trajectoire et se détache dans le ciel obscur tel un astre. À cette idée de puissance, représentée par l'objet, s'associe de manière saisissante l'image du joueur qui l'a lancée, non pas du green mais d'un espace ondulé qui semble rappeler les formes d'un nuage.

Les nobles causes

« Le Poète du sport » (SOREL 1986 : 11) est aussi un artiste sensible au rappel des causes humanitaires. Pour l'Association Médecins du Monde, composée de médecins qui prêtent leur service bénévolement dans les Pays en voie de développement et là où sévit la violence des conflits idéologiques et ethniques, Castiglioni a réalisé des affiches qui atteignent le sommet de son art. Le caractère dramatique de l'événement lui a fait choisir le clair-obscur pour témoigner de la tragédie des boat-people : la main d'un médecin sauve un enfant dont le regard suggère le désespoir d'un peuple entier.

Toujours en noir et blanc l'affiche de la Croix Rouge Internationale qui a pour titre : *Votre Solidarité*. Elle incite à être solidaires du peuple polonais. Castiglioni y a représenté une carte géographique de la Pologne dont la frontière occidentale est métamorphosée en un visage de femme qui pleure une larme de sang. Cette image d'une exemplaire sobriété classique résume de manière emblématique le sacrifice des militants du syndicat libre de Danzig.

La Valteline aussi a connu son cœur généreux. Au lendemain de l'énorme éboulement qui, au mois de juillet 1987, effaça de la géographie de la Haute Valteline le village de Sant'Antonio Morignone, Castiglioni voulut dédier aux habitants du lieu une belle affiche dont le slogan « Valteline Volonté de Vaincre » sonnait comme une incitation à surmonter toutes les difficultés qui dans le passé n'avaient jamais affaibli la fibre vigoureuse des Valtelins.

Deux gentianes jaunes (symbole de la vallée) ressortent au premier plan comme une coupe pour s'abreuver des beautés éternelles de la montagne survolée par un skieur. Une affiche sémantiquement très riche : la juxtaposition des références métonymiques (la fleur, la montagne, le skieur) suggèrent métaphoriquement la volonté de faire renaître touristiquement la vallée.

L'affiche officielle de la Valteline consiste en un arc d'imitation classique qui ouvre le regard sur un paysage où une montagne enneigée surgit au fond d'une vallée d'un vert émeraude. Au premier plan des fleurs des champs. La couleur verte s'estompe au loin dans le gris et le blanc de la montagne. Ce qui frappe, c'est la symétrie, c'est la profondeur géométrique de tout l'ensemble. L'intention argumentative est à rechercher dans une interprétation lyrique du paysage valtelin où la présence anthropomorphique est indiquée par un village minuscule à la lisière des étagements viticoles qui sont l'un des attraits de la vallée. Le tout comme métaphore d'une nature intrinsèquement belle, telle qu'elle l'est objectivement dans les faits.

La cathédrale du *Gran Zebrù*, montagne dénommée par les Tyroliens *Königsspitze* (sommet de l'empereur), est une prière tournée vers le ciel à travers la représentation mystique de la paroi nord interprétée à l'instar d'une cathédrale gothique. Castiglioni se sert encore une fois de l'artifice rhétorique visuel par le biais de l'*allégorie* (figure de style utilisée pour exprimer une idée, une notion morale). Dans ce cas, elle traduit symboliquement que la foi robuste des Valtelins, tout comme celle des habitants du Haut-Adige, n'est pas moindre que celle des bâtisseurs de cathédrales quand ils élevèrent vers le ciel de légers monuments de spiritualité.

Conclusion

Cet article est tout tissé de coïncidences personnelles et chronologiques. Au nombre de ces dernières, figure la commémoration d'une date importante : cinquante ans viennent tout juste de s'écouler depuis la publication de la « Rhétorique de l'image ». Cité en premier, Roland Barthes est partout présent par le biais d'une appréhension qui se greffe dans ses postulats de la rhétorique visuelle. Une analyse fouillée des significations secondes l'a amené à prendre en compte les « mythes » véhiculés par les médias de base. L'un de ces stéréotypes socioculturels qui occupent le devant de la scène est le sport, depuis toujours faiseur de mythes et de héros. Une autre coïncidence, si jamais il en était besoin, avec la production artistique de Castiglioni du moment que cette activité est au cœur de sa créativité.

Pour sa part, Mariagrazia Margarito se réclame de l'auteur de la « Rhétorique de l'image » dans son introduction à la lecture de l'image publicitaire qui « connotative/dénotative – écrit-elle – est riche en items révélateurs de nos

malaises et de nos espoirs et toute une mythologie s'y met en place »
(MARGARITO 2003 : 11).

Références bibliographiques

- BARTHES, R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n. 4, p. 40-51.
 DURAND, J., 1970, « Rhétorique et image publicitaire », *Communications*, n. 15, p. 70-95.
 ECO, U., 2004 [1968], « Lo sguardo discreto », in *La struttura assente*, Milano, Bompiani, p. 169-174.
 GALAZZI, E., 2012, « Avant-propos », *Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique Française*, n. 6, p.7-9.
 GROUPE MU, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
 JOLY, M., 2008, « Le paradoxe de l'affiche », *Image [&] Narrative*, [e-journal], n. 21.
 MARGARITO, M., 2003, « Présentation – Introduction », in *Cahier de lecture(s) de l'affiche publicitaire*, Fasano/Paris, Schena Ed./Presses de l'Université de Paris, Sorbonne, p. 7-12.
 PARINAUD, J., 1986, « Préface », in *Luigi Castiglioni : Le sport en affiche*, Paris, Éditions Alternatives, p. 9.
 PARINAUD, J., 1989, « Introduction », in *Luigi Castiglioni Peintre et Affichiste*, Paris, Denoël, p. 8.
 PRANDI, M., 2006, *Le regole e le scelte*, Torino, UTET.
 SCHENA, L., 2009, « Luigi Castiglioni le Milanais amico della Valtellina », in *Pulchrum*, Società Storica Valtellinese, XLIV, p.261-276.
 SCOTT, D., 1996, « Métaphore et métonymie visuelle : l'exemple de l'affiche de boxe », in *Communication et langage*, n. 109, p. 85-97.
 SCOTT, D., 2008, « La rhétorique de l'image/texte dans l'affiche française », *Image [&] Narrative*, [e-journal], n. 21.
 SOREL, C., 1986, « Introduction », in *Luigi Castiglioni : Le sport en affiche*, Paris, Éditions Alternatives.

Annexe

Image 1. « Bière Mützig » deuxième volet du triptyque Mützig.

Code esthétique : composition graphique avec focus sur le message plutôt que sur le produit commercial.

Code rhétorique : un homme vu de dos, chemise bleue (type manager), les mains entrelacées derrière la nuque : tout est conçu pour transmettre la sensation de bien-être que procure la bière, boisson à la couleur jaune paille comme l'étendue des champs qu'on voit sur le fond. Le papillon qui perce à gauche est symbole de beauté et de capacité de changer.

Code culturel : l'image conceptuelle déplace ici l'attention de l'objet à l'idée (texte et illustration remplissent une fonction narrative).

Image 2. « Machine de poings » image inattendue d'une hélice de poings.

Code esthétique : composition graphique sous forme d'une roue rayonnante.

Citation symbolique du soleil et des étoiles, signe centripète autour de l'œil qui perçoit la lumière et la vie.

Code rhétorique : couronne de rayons composée de huit bras, pareille à un astre céleste qui irradie sur un fond sombre. L'Étoile de Bethléem est représentée avec huit rayons : métaphore d'illumination, de guide, d'énergie positive.

Code culturel : image conceptuelle qui met en valeur moins l'événement que le concept symbolique. Des bras gantés comme visualisation de la force. Un mélange formel chromatique entre le concept et la chose.

Mirella Conenna
Università di Bari Aldo Moro
mirella.conenna@uniba.it

Sara Vecchiato
Università degli Studi di Udine
sara.vecchiato@uniud.it

Dimension figurative des termes de la médiation¹

1. Des mots « de proximité » dans la galaxie de la médiation

Notre analyse des discours de la médiation suit différentes pistes pour délimiter la terminologie de ce domaine composite. Nous avons pris en considération des aspects liés au figement, à la traduction, à la didactique (CONENNA 2012a, 2012b ; CONENNA, VERGNE 2006), ainsi qu'au langage de la santé (GEROLIMICH, VECCHIATO 2014 ; VECCHIATO 2014a ; 2014b). La portée de la composante lexicale, c'est là le fil rouge de ces explorations.

Dans les discours de la médiation, certains mots récurrents, comme *guichet*, *point*, etc., sont issus du registre courant ; d'autres, comme *médiateur* ou *équité* (CONENNA, DE GIOIA 2012), relèvent d'une longue tradition culturelle, historique, philosophique, religieuse. Si ces derniers peuvent être considérés comme des termes, les premiers sont des candidats termes que l'on devra suivre. La diversité qui caractérise la médiation se reflète ainsi dans le lexique. Comme l'affirme Jean Caune :

Aujourd'hui, l'usage indifférencié de la notion de médiation vaut comme symptôme d'une société qui craint de reconnaître les conflits, recherche les espaces du dialogue et du consensus et, enfin, aspire à renouer le tissu social déchiré par le développement incontrôlé de la logique marchande. La notion philosophique de médiation, qui caractérise les rapports entre le sujet et le monde, est en passe de devenir un « concept marketing » [...] Le concept de médiation doit se concevoir dans la mise en rapport entre un axe horizontal, celui des relations interpersonnelles, et un axe vertical, celui d'un sens transcendantal qui oriente les rapports longs. (CAUNE 1999)

¹ Cet article est le résultat d'une étroite collaboration théorique entre les auteurs. Toutefois, les paragraphes 1, 2.2 et 4 ont été rédigés essentiellement par Mirella Conenna, alors que les paragraphes 2.1, 2.3 et 3 ont été rédigés essentiellement par Sara Vecchiato.

Ces deux axes sous-jacents pourraient signifier la différenciation des formes lexicales, traces symboliques de la notion de médiation, aptes à l'actualiser dans les nouvelles réalisations institutionnelles et à la diffuser donc dans la langue et dans la société. C'est ainsi que se réalise la nomination de ces entités récentes, c'est-à-dire les nombreux organismes et bureaux des médiations. Autrement dit, d'une part, la notion de médiation se renouvelle dans la ramification actuelle des services ; d'autre part, à la demande de leur prompt identification correspond une production rapide de néologismes. C'est une accélération qui ne sait pas éviter des banalisations incohérentes, telles que l'emploi du mot *médiation* comme synonyme de *traduction*, en didactique des langues (CONENNA 2012a).

Voulant éclairer une nouvelle facette de notre étude, nous avons remarqué que souvent la nomination des structures et des faits récents de la médiation est fondée, à travers un processus de resémantisation, sur des mécanismes rhétoriques. Un rôle majeur est joué par la composante des images liées à certains de ces mots d'emploi habituel ; mises à part les métaphores et autres figures appréhendées au niveau de la langue, il y a, en effet, des illustrations qui se matérialisent et qui concourent au pouvoir évocateur des mots. Des ponts, des fils à démêler, etc. surgissent régulièrement dans les annonces d'événements de médiation (affiches, brochures, sites Web, mais aussi textes scientifiques) et favorisent leur diffusion. Quelques illustrations ont même évolué ; c'est le cas du logo du Médiateur européen² où une icône raffinée synthétise, dans un rond avec deux flèches opposées ayant au milieu un signe d'égal, le processus complexe d'une médiation paritaire des pays européens³.

Cette présence significative d'images comme support de la parole de médiation aide à éclairer les entrelacs rhétoriques et figuratifs de ce domaine complexe. La stricte connexion mot-image (concrète et mentale) peut faire considérer le monde de la médiation comme un « dispositif culturel plurisémiotique et pluridiscursif » (MARGARITO 2014). C'est une approche que nous envisageons d'approfondir et qui peut avoir de bonnes exploitations didactiques, en ce qui concerne l'apprentissage d'une langue étrangère, mais surtout la formation des médiateurs. Par ailleurs, de nombreux stages de médiation (familiale et autre), laissent une place considérable à la métaphore, aux contes, et même aux proverbes :

² <http://www.ombudsman.europa.eu/fr/home.faces>.

³ Ce logo qui, par sa forme et son efficacité communicative, rappelle les applications des Smartphones, sinon les émoticônes, a remplacé une version antérieure aux dimensions plus étendues, où on voyait un fil traversant une trame. Dans les deux cas, les couleurs sont le jaune et le bleu, celles du drapeau de l'UE.

Contes et métaphores, en tant qu'éléments de langages symboliques, permettent une compréhension intuitive et instinctive de ce qui n'est pas élaboré, rationalisé et peuvent favoriser l'expression d'un ressenti [...] Ce sont de ce fait de puissants leviers de communication, qui peuvent avoir un impact important lors des rencontres en médiation et que nous pouvons utiliser pour accompagner le changement et l'émergence de perspectives nouvelles face à des situations qui paraissent parfois difficiles et bloquées. [...] À partir de différents contes, proverbes, images et métaphores amenés par les formateurs, il est proposé de repérer ensemble comment ces supports peuvent être utilisés dans le cadre de la médiation familiale. (APME FORMATION 2014)

Nous nous focaliserons sur certains de ces termes familiers, que nous appelons « de proximité » sur le modèle des nouvelles formes de justice de proximité (LABIANO 2004) à laquelle la médiation se rattache. Nous prendrons en compte leur pouvoir d'évocation par des images, mais aussi leur productivité générant des expressions figées (il s'agit notamment de noms composés). Sur le plan strictement terminologique – et on connaît l'importance des métaphores dans les processus de terminologisation – ces expressions sont des termes « complexes », formés par le mécanisme syntagmatique (L'HOMME 2004).

L'observation de ces mots laisse entrevoir des parcours conceptuels fascinants et nous envisageons de repérer les métaphores et les autres figures de la médiation. Dans la présente étude, nous ne présentons que les tout premiers éléments de notre recherche. Notamment, nous nous limitons à l'ébauche d'une typologie où nous séparons les figures qui évoquent la pratique de la médiation et celles qui évoquent des fonctions de médiateurs ; certaines d'entre elles sont lexicalisées et parfois même « consolidées » par des illustrations.

C'est dans ce renvoi iconique constant, dans les textes de la médiation, que nous avons identifié un trait distinctif de ce domaine socioculturel récent, construit sur des phénomènes qui se ramifient, voire s'emmêlent, déterminant aussi un « flou terminologique » (GUILLAUME-HOFNUNG 2011 : 8). Notre analyse des composantes rhétoriques et iconiques des mots récurrents dans les discours de la médiation, se veut une contribution à la description systématique de ce lexique.

Les organismes et les institutions qui proposent des activités de médiation (civile, familiale, clinique, etc.) emploient souvent des désignations forgées sur des mots communs. Parmi ceux-ci, nous avons choisi *pont*, *espace*, *lieu*, *centre*, *point*, *cellule*, *unité*, *guichet*. Pour une description approfondie, il serait souhaitable d'en vérifier la présence et la fréquence dans des corpus bien définis et homogènes, et de les classer systématiquement. Cependant, nous nous limiterons ici à séparer ces mots selon leur appartenance à la médiation en général, donc avec le sème [– humain] ou à des groupes de médiateurs [+ humain] ; précisons en outre que nous avons utilisé, pour le repérage, des dictionnaires, ainsi que le Web comme corpus, en sélectionnant des textes consacrés à la médiation (rapports, prospectus, articles de la presse).

Comme nous avons privilégié la composante figurative de ces mots, nous mettrons en relief quelques propriétés afin de commencer à dévoiler les jeux rhétoriques de la médiation.

2. Des figures de la médiation

2.1. Le pont

Un premier parcours interprétatif de la médiation peut être envisagé à partir du conflit et même de la métaphore bien connue *LA DISCUSSION C'EST LA GUERRE* (LAKOFF, JOHNSON 1980). Si on se focalise sur les « positions » des adversaires, on comprend qu'il s'agit d'une composante particulièrement pertinente : dans une discussion, les participants occupent métaphoriquement une position qu'ils tiennent à défendre. En revanche, l'image cultivée dans l'expérience de la médiation est celle d'un terrain au centre, donc « entre » les deux positions adversaires. Tout comme les médiateurs choisissent un endroit neutre pour y inviter les parties en cause, la pratique de la médiation est conceptualisée à son tour comme un terrain de neutralité :

L'avantage d'un endroit neutre est évident : aucune partie n'a l'impression qu'elle joue sur le terrain de l'adversaire. (SCHNEEBALG, GALTON 2002 : 10)

Cette zone neutre est souvent représentée, verbalement et iconiquement, par un *pont*, lieu de passage qui permet le contact entre les riverains... voire les rivaux, comme nous le rappelle l'étymologie :

Rival, XV^e. **Rivalité**, 1656 (Molière). Empr. des mots lat. *rivalis*, propr. « riverain qui est autorisé à faire usage d'un cours d'eau (*rivus*) » (au XVI^e s. on disait surtout *corrival*, du lat. de basse ép. *cordialisé*, peu attesté, propr. « riverain autorisé à faire usage d'un cours d'eau avec un autre riverain » (BLOCH, VON WARTBURG 2002 : sv. *rival*).

Le pont est le logo, ou encore l'image publicitaire, de plusieurs organismes de justice alternative⁴. Et cette acception perdue de *corrival* ne pourrait-elle être évoquée dans l'entente, c'est-à-dire dans l'accord amiable qui est le but de la médiation ?

Comme le dit Mario Colas-Blaise (2004 : 195), le discours de la médiation exploite volontiers les métaphores, qui ont le pouvoir « médiationnel » du langage.

⁴ C'est le cas, entre autres, du Pont B.R.I.J.E. (Bureau de référence et d'intervention jeunesse Estrie) au Québec et d'Ariane Sud, à Marseille.

Ce pouvoir consiste précisément à attirer et guider l'interlocuteur sur un territoire qui ne lui appartient pas :

Le concept de médiation apparaît ainsi comme l'articulation essentielle d'un lieu de passage dynamique. Qu'il s'agisse d'aiguiller le sujet vers une meilleure appréhension du monde ou vers le partage de schémas généralisables, la métaphore exhibe le pouvoir médiationnel du langage qui, inlassablement, incite à une prise de sens.

Ce terrain neutre est le seul qui puisse permettre une véritable rencontre, libre de toute constriction. Il est aisé de remarquer que l'image du *pont*, comme voie de passage et de rencontre, rapproche la médiation de la traduction, qui est entendue comme médiation linguistique (CONENNA 2012a). C'est aussi le cas de la médiation culturelle, qui est censée *jeter un pont* entre l'ouvrage et son public⁵ :

[...] le terme de médiation a aussi fait son apparition, depuis environ une décennie, dans le domaine des musées où il est employé seul ou dans l'expression fréquente « médiation culturelle ». Le dénominateur commun dans ce champ d'études est que la médiation suppose l'idée d'une distance à réduire et d'un terrain de rencontre qu'une tierce partie veut instaurer entre des initiatives de diffusion et les appropriations qu'en font les différents récepteurs. (DESVALLÉES, MAIRESSE 2011 : v. *médiation*)

La médiation culturelle : un pont entre des pratiques sociales éclatées. (CAUNE 1999)

À travers la médiation culturelle, le Palais de Tokyo entend construire des ponts entre l'œuvre et le regardeur⁶.

C'est le *pont* qui s'imposerait donc comme la métaphore d'un « espace neutre ». Nous pouvons observer, par ailleurs, que le mot *espace* s'impose également dans le lexique de la médiation, en tant que réalité, physique, concrète, où se déroule l'activité du médiateur.

2.2. L'espace

Parmi ces nouvelles étiquettes de la médiation, *espace* mérite un traitement différencié pour la richesse de ses composantes interprétatives et pour le fait que ce mot sert aussi à clarifier, voire définir, d'autres éléments de la médiation :

⁵Nous devons nous limiter ici à quelques allusions à la métaphore du *pont* comme créateur de lien. Cette métaphore puissante, présente dans plusieurs langues et dans des genres littéraires différents, a inspiré un colloque interdisciplinaire du Centre d'Études Canadiennes de Bordeaux 3 (PICCIONE, RIGAL-CELLARD 2008).

⁶Palais de Tokyo, Paris, <http://www.palaisdetokyo.com/fr/publics/mediation-culturelle/>

Le Point Médiation est un espace de dialogue où chacun vient en toute liberté déposer ses problèmes vis à vis d'une ou plusieurs personnes. Avec l'aide du médiateur, chacun s'engage à rechercher une solution juste et équilibrée pour tous.⁷

On rappellera l'affirmation de Jean Caune, déjà citée (*supra*, p. 1) :

... la notion de médiation [...] recherche les espaces du dialogue et du consensus

Il y a, en France, des

espaces famille médiation
espaces de médiation interculturelle et sociale
espaces de médiation ethnoclinique

qui se rapprochent des organismes homologues appelés « points » et « centres » (cf. *infra*, 3) et leurs définitions véhiculent également des images semblables.

Quant à la présence de ces formes en d'autres langues, en anglais on trouve des attestations de *mediation space*⁸. En italien, il y a les formes correspondantes :

spazio di mediazione
spazio di mediazione familiare

et on enregistre aussi l'expression, d'ordre plus général (employée notamment en politique et dans la presse) :

cercare (+ trovare) uno spazio di mediazione

qui symbolise bien les deux sens, « l'opposition *nom abstrait/nom concret* » (KLEIBER 2010 : 11), caractérisant le mot *espace*. La formation de l'expression englobant le nom composé, indique le glissement du « lieu » physique, où on peut discuter pour résoudre le conflit avec un médiateur, à la nécessité programmatique de « réaliser la médiation, trouver un accord », etc. :

Se sarà possibile trovare uno spazio di mediazione entro l'11 giugno il governo non si sottrarrà⁹.

⁷ Le Point Médiation, Wavre et Court-St-Étienne (Belgique), <http://lepointmediation.be/>. C'est nous qui soulignons.

⁸ ADR Chambers : Mediation Services, Toronto (Ontario), <http://adrchambers.com/ca/mediation/>.

⁹ *L'Unità*, 3.6.2014, Luca Lotti: « Presto le linee-guida per il rifinanziamento della legge 416 sull'editoria », p. 6.

Ces néologismes de la médiation s'ajoutent à la richesse polysémique du mot *espace*, dont les connotations culturelles, philosophiques, physiques sont manifestes, sans oublier son usage dans le domaine de la métaphore (FAUCONNIER 1984 ; FAUCONNIER, TURNER 1998) ; sa complexité linguistique a aussi fait l'objet de nombreuses études (BORILLO 1998 ; LEE, BIERMANN FISHER 2010). Quant à la difficulté de sa définition, suivons l'analyse de Georges Kleiber :

Le N *espace* fait partie de ces noms que l'on pourrait appeler « sommitaux » ou « topiques », qui se placent au sommet des hiérarchies et domaines lexicaux et dont la généralité a pour conséquence de rendre difficile une approche définitoire de leur sens. L'abstractivité et la ténuité sémantique du N *espace*, conjointe à un statut qui tutoie la « primitivité », font qu'il est quasiment impossible de le définir sans éviter la circularité. C'est ainsi que le *Petit Robert* définit *espace* au moyen de *lieu* [...] et *lieu* en recourant à *espace* [...] Il arrive aussi qu'on réintroduise dans la description d'*espace* le terme lui-même que l'on décrit... (KLEIBER 2010 : 9-10)

Les textes sur la médiation et les appellations que nous avons isolées, confirment ces emplois et le fait qu'*espace* est ressenti comme synonyme de *lieu*.

Le mot *espace* peut encore être analysé sur la base de « l'opposition *dedans/dehors* » (KLEIBER 2010 : 15), ce qui correspond pleinement à son utilisation dans notre domaine. En médiation, l'idée de « dehors » peut être évoquée en tant qu'issue de la clôture, institutionnelle, liée à la justice (tribunal, spectre de la prison...) et surtout en tant qu'issue de l'angoisse et des problèmes psychologiques qui entourent la situation nécessitant la médiation elle-même¹⁰. De plus, comme le mot *espace* indique aussi un : « Milieu libre, naturel, où l'individu peut se développer, s'épanouir » (TLFi, s.v.p. *espace*), cette suggestion de liberté peut être supposée dans la tendance de la part des administrations, de faire sortir la médiation des tribunaux et des autres endroits institutionnels afin de lui prêter une souplesse positive pour son déroulement. Par ailleurs : « L'extraction de la médiation en dehors de l'institution est [...] un moyen d'affirmer la neutralité du médiateur » (BIGOT 2006 : 43)¹¹.

On pourrait conceptualiser que LA MÉDIATION EST UN ESPACE NEUTRE :

La médiation offre un espace neutre de parole où vous pouvez vous exprimer en toute confidentialité. Vous pouvez donc parler de vos difficultés, de vos sentiments, de vos besoins et de vos souhaits¹².

¹⁰ Un argument supplémentaire à ce propos est représenté par le domaine des différentes recherches sur « l'issue du conflit » qui concerne les problèmes familiaux, mais qui se développe de plus en plus en géopolitique.

¹¹ C'est nous qui soulignons.

¹² <http://famille-maud.be/mediation-familliale/>. C'est nous qui soulignons.

C'est une hypothèse qu'il conviendra de vérifier plus attentivement ; il nous paraît en tout cas convaincant de reconnaître que « l'activité de la médiation est une substance contenue dans un espace ». Cet espace est également le contenant de services et d'expériences, puisqu'il s'agit, comme nous l'avons vu, de l'appellation même *espace de médiation*.

Ces deux acceptions de l'espace médiatif sont illustrées dans des publicités ; par exemple, il y a une image qui montre une série d'espaces clos, aptes à sécuriser l'exposition des problèmes et des conflits¹³, et une autre image en plein air, avec des arbres ensoleillés¹⁴.

2.3. Le lieu

Supposons donc que la pratique de la médiation s'identifie avec le lieu physique de rencontre où elle se déroule.

Le centre de médiation familiale est un lieu de renseignements et d'informations qui offre des services de médiation familiale et d'accompagnement lors d'une séparation, d'un divorce ou d'une révision de jugement¹⁵.

L'Espace de médiation ethnoclinique est un lieu ressource. Il s'adresse tout d'abord aux équipes de professionnels (éducateurs, assistants sociaux, psychologues, soignants etc.)¹⁶

Cette lecture est active pour plusieurs types de médiation, dont la médiation juridique :

Qu'est-ce que la médiation ?

La médiation est un terrain neutre où il est possible de procéder, en présence d'une tierce personne, le médiateur, à l'examen et à la discussion de vos intérêts respectifs.¹⁷

De même, la médiation familiale :

¹³ *Espaces de médiation en CFA, c'est quoi ?* Région Centre Val de Loire (<http://www.regioncentre-valdeloire.fr/>).

¹⁴ *Espace Écoute Médiation*, Belgique (<http://www.ecoutemediation.com/>).

¹⁵ *Centre de Médiation Familiale*, Longueuil et Drummondville, Québec (<http://www.centredemediationfamiliale.ca/>). C'est nous qui soulignons.

¹⁶ *Espace de médiation interculturelle et sociale, Sarcelle*, annonce Réseau Synergie – Ville Hôpital (<http://www.rvh-synergie.org/>). C'est nous qui soulignons.

¹⁷ Barreau de Dijon, « La Médiation » (<http://www.barreau-dijon.avocat.fr/la-mediation.361-479.php>). C'est nous qui soulignons.

La médiation familiale est avant tout un lieu de parole où les parents, dans un face à face sans autre témoin que le médiateur, professionnel impartial et tenu au secret, vont pouvoir dire leurs divergences et leurs conflits. C'est aussi un lieu d'expression des émotions où chacun peut entendre les vécus, les souffrances, les attentes et les besoins de l'autre¹⁸. (BOUBAULT, LE MEU 2000 : 104)

Et encore, la médiation scolaire :

Pourquoi les gens s'adressent-ils à vous en tant que médiatrice scolaire?
Je pense que ce que les personnes apprécient, c'est que la médiation scolaire est un espace neutre et indépendant¹⁹.

La boucle est bouclée et la médiation se réalise grâce au support figuratif de mots se définissant en miroir : *lieu* et *espace*.

3. Des figures du médiateur

D'autres mots récurrents, dont l'usage n'est certes pas limité au discours de la médiation (mais il en exemplifie certains mécanismes), sont *cellule*, *guichet* et *unité*, ainsi que les mots déjà cités *centre* et *point*. La contiguïté entre ces unités lexicales (que l'on pense aussi aux connotations géométriques, évidentes entre *point*, *centre* et *espace*) montre l'arbitraire de ce classement.

3.1. Le *centre* et le *point* : des géométries de médiateurs

Centre et *point* sont des mots proches quant à certains traits de leurs définitions ; à part les renvois à la géométrie, on mentionnera, par exemple : « Sc. Phys., cour. Point où s'applique la résultante de certaines forces, autour duquel s'effectuent certains mouvements. [...] Domaine abstr. de la vie psychique ou soc. Point, élément où convergent, d'où rayonnent des forces, des éléments dispersés. » (TLFi, s.v. *centre*). Le « centre » est aussi un « lieu » : « P. anal. Lieu où des actions, des activités sont concentrées, sont les plus développées. [...] P. ext. Lieu où des actions, des activités convergent, sont dominantes » (*ibid.*), mais nous prenons en considération ce mot pour son emploi qui tient compte de la métonymie (comme pour *guichet*) et surtout de l'acception collective de

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Entretien avec Brigitte Welter, médiatrice scolaire à la commune de Saint-Gilles (Bruxelles), *Les Métiers*, 2013, <http://metiers.siep.be/interviews/brigitte-welter/>. C'est nous qui soulignons.

personnes : « P. méton. Organisme public à vocation particulière, généralement socio-culturelle, d'enseignement, de recherche » (*ibid.*). De même : « Lieu de l'espace dont l'étendue n'est pas prise en compte et défini par un système de références. Point de rassemblement, de réunion » (*TLFi*, s.v. *point*).

Pour ce qui concerne leur présence dans des néologismes de la médiation, *centre* (*de médiation*, au sens d'endroit, bureau où travaillent des médiateurs) est le plus répandu. Il y a, en France et au Luxembourg, des

centres d'arbitrage et de médiation

en Suisse, des

centres de médiation familiale

un peu partout dans les pays francophones. Les attestations de composés avec *point* sont plus rares, mais on retrouve des

points médiation

localisés surtout en Belgique, tandis que les

points d'information et de médiation multiservice (PIMMS)

sont une particularité de l'Hexagone.

3.2. Le médiateur dans l'institution

Les expressions *cellule de médiation*, *guichet de médiation* et *unité de médiation* relèvent, à notre avis, d'un parcours conceptuel très proche impliquant la figure du médiateur, étant donné le sème [+ humain] de ces mots dans leurs acceptions collectives, donc sociales. Par ailleurs, « ... le médiateur est une collectivité de médiateurs » (BIGOT 2006 : 39).

3.2.1. Cellule

La *cellule* renvoie à l'image d'un ensemble organisé, un *organisme*, dont elle constitue une unité. Le sens originare du mot est celui de *cellule monastique*, c'est-à-dire « chambre d'un religieux dans un monastère » (*TLFi*, s.v. *cellule*). Mis à part les occurrences issues des textes de biologie et de médecine, nous trouvons des emplois figurés assez bien établis, où la cellule désigne « un élément d'un groupe social organisé » (*ibid.*) :

Apparemment, la police a arrêté tous les membres de la cellule qu'elle recherchait²⁰.
Le Monde

Dans ces expressions, le deuxième élément du composé ne désigne pas l'ensemble dont la cellule fait partie (ce qui est le cas dans *cellule de prison*), mais plutôt la cause ou le but pour lequel elle existe :

cellule de crise
cellule terroriste
cellule anti-blanchiment

Les occurrences du type

cellule de médiation
cellule médiation

relèvent d'un mécanisme de formation analogue. D'après les attestations repérées, la *cellule de médiation* est « créée », « constituée », « développée », « mise en place » ou « organisée » par l'institution dont elle fait partie :

cellule de médiation
cellule de médiation culturelle
cellule de médiation de dettes
cellule de médiation de quartiers
cellule de médiation éducative
cellule de médiation et de veille
cellule de médiation familiale
cellule de médiation interculturelle
cellule de médiation interne
cellule de médiation régionale
cellule de médiation sociale
cellule de médiation/conciliation
cellule médiation de quartiers
cellule médiation des dettes
cellule médiation et interculturelité
cellule médiation et résolution des conflits
cellule médiation familles
cellule médiation sociale et familiale

²⁰ *Le Monde*, 5.7.2007 attesté dans le corpus français du *Deutscher Wortschatz*.

3.2.2. Unité

Les expressions construites avec le mot *unité* affichent un mécanisme similaire. Ce mot est employé dans son acception « élément d'un ensemble » et plus précisément avec le sens de « groupement de personnes ou de groupements sociaux » (TLFi, s.v. *unité*) (voir Image 17). Il s'agit d'un emploi fréquent dans la vie militaire et en médecine, mais aussi dans l'enseignement et dans l'urbanisme (*Deutscher Wortschatz*):

unité psychiatrique
unité d'habitation
unité de formation et de recherche

Les composés avec le mot *médiation* suivent le même procédé. Les expressions

unité de médiation
unité médiation

désignent un groupement de personnes spécialisées et dédiées au service de la médiation, à l'intérieur d'une institution plus grande :

unité de médiation artistique
unité de médiation citoyenne
unité de médiation civile
unité de médiation civile, commerciale et sociale
unité de médiation étudiante
unité de médiation sociale
unité médiation culturelle
unité médiation familiale internationale
unité médiation prévention
unité médiation santé
unité médiation sociale
unité médiation urbaine et sociale

3.2.3. Guichet

L'emploi du mot *guichet* est moins métaphorique que métonymique, car le « guichet » représente l'institution dont il fait partie. Cette relation « partie pour le tout » est illustrée, par exemple, dans le choix de l'administration luxembourgeoise d'appeler *Guichet*²¹ un guide en ligne pour l'utilisateur. Nous trouvons pertinente aussi l'attestation suivante :

²¹ Le service est accessible à l'adresse Internet <http://www.guichet.public.lu/>

Certes, les affaires consulaires de Turin seront rapatriées à Milan, mais il restera un *guichet* consulaire qui nous transmettra les demandes.²²

Il s'agit d'un emploi non limité au domaine de la médiation, et qui touche plusieurs branches du secteur tertiaire :

guichet automatique
guichet consulaire
guichet linguistique
guichet-emplois
guichet d'information
guichet de médiation
guichet unique de médiation
guichet unique de médiation en Wallonie
guichet de médiation unique

Les entrelacs de ces appellations de services de médiation se reflètent dans le miroir des illustrations où les « centres », les « points », et surtout les « ponts » semblent attirer l'usager et l'inviter au dialogue constructif (sémiotiquement référé par les assemblages des jouets de construction) avec le médiateur.

4. Conclusion et perspectives

Le point de départ de notre analyse a été la mise en relief de certains emplois récurrents de mots communs (*pont*, *espace*, *lieu*, *centre*, *point*, *cellule*, *unité*, *guichet*), fréquemment associés au domaine de la médiation afin d'indiquer de nouvelles entités, en général, des appellations de services institutionnalisés.

Nous avons remarqué, premièrement, que ce processus de nomination se fonde sur des mécanismes rhétoriques, métaphoriques (*espace* et *pont*) et métonymiques (*guichet*). Deuxièmement, nous avons constaté que ce processus se fait aussi sémiotique grâce au support d'images (photos, dessins, tableaux) qui illustrent, voire expliquent, certaines de ces entités.

En nous focalisant sur la dimension figurative de ces termes (ou candidats termes) de la médiation, constitués souvent par des expressions figées (pour la plupart des noms composés), nous soulignons également le fait que l'image est une composante fondamentale des expressions figées. De multiples études mettent en évidence la composante « image » des unités phraséologiques ; que l'on pense à l'enquête de PAMIES (2002, 2007, 2008) et PAMIES, INESTA (2000), sur

²² Tiré du *Petit Journal*, attesté dans le corpus français du *Deutscher Wortschatz*.

l'origine des images en phraséologie, sur leur récursivité dans plusieurs langues, sur les fondements des modèles iconiques et des « archi-métaphores », ou bien aux recherches de DOBROVOL'SKIJ, PIIRAINEN (2005), établissant que même l'unité phraséologique est fondée sur l'image, qui est aussi un fait culturel et mental.

Quant à nous, nous formulons l'hypothèse que la présence des différentes images que nous avons isolées, est un élément important non seulement du processus de terminologisation, mais aussi du processus de phraséologisation, concernant les mots qui nous intéressent, et de manière plus générale.

Le développement de ces observations sur d'autres données est l'une des perspectives de la présente étude que nous envisageons de compléter dans l'optique contrastive avec des applications sur l'italien. La correspondance des concepts métaphoriques sous-jacents aux expressions ne présente généralement pas d'écart entre le français et l'italien. Ce qui est confirmé par le repérage de certains termes de médiation que nous avons déjà rencontrés :

unità di mediazione
unità di mediazione familiare
sportello di mediazione

et que nous avons mentionnés à propos de l'expression *spazio di mediazione* (*supra*, 2.2). Il est significatif que ces expressions soient également accompagnées par des illustrations de *ponti*, qui n'ont matériellement rien à voir avec le mot *sportello* (voir Image 18 et 19) : ces illustrations confirment la puissance de cette image métaphorique. La présence d'expressions équivalentes confirme la diffusion des outils institutionnels de la médiation (dont la mise en place, en Italie, a connu un fort retard) ; elle vient en outre étayer tout particulièrement notre hypothèse interprétative évoquant la métaphore conceptuelle.

Pour conclure sur le plan plus strictement linguistique, nous rappellerons que pour soutenir nos remarques sur l'emploi figuratif et littéral de ces mots, l'on peut aussi avoir recours à la théorie des formes sémantiques (CADIOT, VISETTI 2001), donc à la notion de « motif », étant donné :

« ... l'intérêt qu'il y a à utiliser cette notion pour traiter des métaphores prédicatives de type *X ÊTRE un N* [...] quand ils sont en usage métaphorique, les mots ne perdent rien de leur signification (au contraire [...] ils s'y ressource et l'intensifient), mais ils s'insèrent alors différemment dans les jeux collocationnels et autres, des énoncés. » (CADIOT 2002 : 41).

En ce sens, les métaphores de ce type que nous avons signalées, LA MÉDIATION EST UN ESPACE NEUTRE et surtout LA MÉDIATION EST UN PONT, se rattachent à l'étymologie même des mots *médiateur* et *médiation* :

médiateur, XIII^e (J. de Meung) ; **médiation**, XIII^e. Empr. du lat. de basse ép., relevé surtout chez des auteurs eccl., *médiator*, *mediatio* (du verbe de la même langue *mediare* « s'interposer », de *medius* « qui est au milieu ». (BLOCH & VON WARTBURG 2002 : s.v. *médiateur*)

Les emplois métaphoriques du mot *espace*, ainsi que des autres mots que nous avons analysés, coexistent avec tous les emplois de ces mots, y compris les plus concrets. Ceux-ci correspondent, comme nous l'avons montré, à une gamme d'adresses déictiques qui n'indiquent que des enseignes de bureaux, en ce qu'ils désignent l'endroit député à l'activité du médiateur.

Références

- APME FORMATION, 2014, *Contes et métaphores en médiation*, <http://www.apme-formation.fr/contes-et-metaphores-en-mediation.html>
- BIGOT, É., 2006, *Une sociologie de la médiation : la stratégie absolutiste de la modération*, Thèse de doctorat de sociologie et d'anthropologie, Besançon, Université de Franche-Comté.
- BLOCH, O., VON WARTBURG, W., 2002 [1932], *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF.
- BORILLO, A., 1998, *L'espace et son expression en français*, Paris, Ophrys.
- BOUBAULT, G., LE MEU, Ch., 2000, *Pratiques de médiation : écoles, quartiers, familles, justice – une voie pour gérer les conflits*, ECLM.
- CADIOT, P., 2002, « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », in A. BALIBAR-MRABTI, M. CONENNA (éds), *Langue française*, n. 134, p. 38-57.
- CADIOT, P., VISETTI, Y.-M., 2001, *Pour une théorie des formes sémantiques : motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
- CAUNE, J., 1999, *La médiation culturelle : une construction du lien social*, <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2000/Caune/home.html>
- COLAS-BLAISE, M., 2004, « Discours métaphorique et médiation », in R. DELAMOTTE LEGRAND (éd.), *Les médiations langagières. Volume I. Des faits de langue aux discours*, Rouen, PUR, p. 187-196.
- CONENNA, M., 2012a, « Médiation/Traduction », in F. LAUTEL-RIBSTEIN, J.-Y. MASSON (éds), *Jean-René Ladmiral : une œuvre en mouvement*, Revue *Septet*, vol. 3, Perros-Guirec, anagrammes, p. 176-189.
- CONENNA, M., 2012b, « Expressions de médiation », in A. PAMIES, J. M. PAZOS BRENTANA, L. LUQUE NADAL, *Phraseology and Discourse : Cross Linguistic and Corpus-based Approaches*, Baltsmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, p. 43-54.
- CONENNA, M., DE GIOIA, M., 2012, « La médiation : un lexique satellite ? », in N. RENTEL, S. SCHWERTER (éds), *Défis et enjeux de la médiation interculturelle*, Bern, Peter Lang, p. 87-105.
- CONENNA, M., VERGNE, M., 2006, « Traitement automatique multilingue du lexique

- de la médiation », in S. PETRILLI (éd.), *Comunicazione, Interpretazione, Traduzione*, Milano, Mimesis, p. 445-453.
- DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F., 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- Deutscher Wortschatz*, Universität Leipzig, <http://wortschatz.uni-leipzig.de/>
- DOBROVOL'SKIJ, D., PIIRAINEN, E., 2005, *Figurative Language. Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*, Amsterdam, Oxford, Elsevier.
- FAUCONNIER, G., 1984, *Espaces mentaux : aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit.
- FAUCONNIER, G., TURNER, M., 1998, « Conceptual Integration Networks », *Cognitive Science*, n. 22, p. 133-187.
- GEROLIMICH, S., VECCHIATO, S., 2014, « Pas simple de simplifier ! Pratiques de 'réécriture' des documents médicaux orientés vers l'utilisateur », in A. C. BERTHOUD, M. BURGER (éds), *Repenser le rôle des pratiques langagières dans la constitution des espaces sociaux contemporains*, Louvain, DeBoeck/Duculot, p. 35-66.
- Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, 1999, DE MAURO, T., LEPSCHY, G.C., SANGUINETI, E. (dir.), Torino, UTET.
- GUILLAUME-HOFNUNG, M., 2011 [1995], *La médiation*, 5 éd., Paris, PUF (*Que sais-je ?*).
- KLEIBER, G., 2010, « Remarques sur la sémantique du nom *espace* », in S. M. LEE, M. BIERMANN FISCHER (éds), *L'expression de l'espace en coréen et en français*, *Scolia*, n. 24, p. 9-21.
- L'HOMME, M.-C., 2004, *La terminologie : principes et techniques*, Montréal, PUM.
- LABIANO, P., 2004, *La justice de proximité pour résoudre les litiges du quotidien*, Paris, Vuibert.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M., 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, UCP, tr. fr. 1985, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LEE, S.M., BIERMANN FISCHER, M., (éds), 2010, *L'expression de l'espace en coréen et en français*, *Scolia*, n. 24.
- MARGARITO, M. G., 2014, « 'Je suis dans le discours, donc j'existe...' L'objet d'art dans les textes d'accompagnement d'une exposition », in J.-P. DUFIET (éd.), *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Collana Labirinti, n. 154, Trento, U. di Trento, p. 29-41.
- PAMIES, A., 2002, « Modelos icónicos y archimetáforas: algunos problemas metalingüísticos en el ámbito de la fraseología », *Language Design*, n. 4, p. 9-20.
- PAMIES, A., 2007, « El lenguaje de la lechuza : apuntes para un diccionario intercultural », in J. d D. LUQUE, A. PAMIES (éds) *Interculturalidad y lenguaje: El significado como corolario cultural*. Granada : Granada Lingvistica / Método. vol 1, p. 375-404.
- PAMIES, A., 2008, « Productividad fraseológica y competencia metafórica (inter)cultural », *Paremia*, n. 17, p. 41-58.
- PAMIES, A., IÑESTA, E., 2000, « El miedo en las unidades fraseológicas », *Language Design*, n. 3, p. 41-76.
- PICCIONE, M.-L., RIGAL-CELLARD, B. (éds), 2008, *Stratégies du mouvement et du franchissement : la rue et le pont au Canada*, Bordeaux, PUB.

- SCHNEEBALG, A., GALTON, É., 2002, *Le rôle du conseil en médiation civile et commerciale*, Kluwer.
- Trésor de la Langue Française informatisé*, 2004, IMBS, P., QUEMADA, B. (éd.), <http://www.cnrtl.fr/definition/>
- VECCHIATO, S., 2014a, « Le lexique des diagnostics infirmiers, entre intentions et pratiques », in M. DE GIOIA (éd.), *Pratiques communicatives de la médiation*, Bern, Peter Lang, p. 83-114.
- VECCHIATO, S., 2014b, « Un lexique satellite : les diagnostics infirmiers », in R. DRUETTA, C. FALBO (éds), *Cahiers de recherche de l'école doctorale en Linguistique française*, n. 8 – Trieste, EUT, p. 179-200.
- Vocabolario Treccani online*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/vocabolario/>

Marie-France Merger
Università degli Studi di Pisa
marie.france.merger@unipi.it

Les titres des planches de quelques albums de la série *Titeuf* et leurs équivalents en italien

Après deux études consacrées à la série *Titeuf*, la première portant sur la traduction en italien des onomatopées et des interjections dans les premiers albums, et la deuxième sur la description de la langue de Titeuf entre oralité et écriture,¹ il nous a semblé intéressant d'analyser les titres des planches des premiers albums et leurs équivalents en italien ; chaque planche ou presque portant un titre, notre analyse pourra porter sur un corpus significatif. Nous verrons ainsi quels ont été les difficultés et les défis auxquels le ou les traducteurs ont dû faire face et les solutions ou les choix qu'ils ont adoptés.

La série *Titeuf* et notre corpus

C'est à Zep, un dessinateur suisse, de son vrai nom Philippe Chappuis,² que l'on doit le personnage de Titeuf. Qui est Titeuf ? C'est un petit garçon de huit ou dix ans, avec une tête en forme d'œuf – d'où son nom, p'tit œuf, Titeuf – et une grande mèche blonde « all'impiedi come un pennacchio » (Introduction Album italien : 7). Contrairement à la plupart des héros de bandes dessinées, Titeuf ne lutte pas contre des monstres et n'a pas de pouvoirs extraordinaires, il raconte simplement une vie quotidienne avec tous les problèmes de notre époque : le chômage (son père est chômeur et sa mère ne travaille pas), le SIDA, le handicap, l'éducation sexuelle. Ce qui fait le succès ou le charme de Titeuf, c'est que ce petit garçon dit à voix haute tout ce qu'il pense d'une manière assez naïve, de ce fait cette série est bien loin du politiquement correct qui caractérise la société d'aujourd'hui.

¹ Cf. bibliographie.

² Philippe Chappuis tire son pseudonyme du groupe de rock britannique Led Zeppelin dont il était fan.

Ce personnage apparaît dans le premier album en noir et blanc *Dieu, le sexe et les bretelles* qui sort en 1992 en quatre mille exemplaires – il sera recolorisé en 2010 ; le succès va venir très vite et une dizaine d’années plus tard, en 2004, l’album n° 10 *Nadia se marie* aura un tirage initial de deux millions d’exemplaires. Le dernier album *Titeuf à la folie*, n° 13, date de 2012.

Notre corpus est constitué par cinq albums édités en format standard, 22 cm x 29 cm, dont voici les titres : n° 2 *L’amour c’est pas propre* (1993), n° 3 *Ça épate les filles* (1994), n° 4 *C’est pô juste...* (1995), n° 5 *Titeuf et le derrière des choses* (1996), n° 6 *Tchô, monde cruel* (1997). En ce qui concerne la version italienne, nous avons utilisé le volume vendu en supplément du journal *La Repubblica*, publié dans la collection Serie Oro – I classici del fumetto di Repubblica en 2005, en collaboration avec Panini Comics.

Il s’agit d’un volume unique constitué des cinq albums cités ci-dessus : *L’Amore non è mica pulito*, *Come far colpo sulle ragazze*, *Non è mica giusto...*, dont les traducteurs sont Luca Basenghi, Andrea Rivi et Andrea Toscani ; les deux derniers étant *Il retro delle cose* et *Ciao, mondo crudele* traduits uniquement par Andrea Toscani. La présentation n’est donc pas identique puisqu’il s’agit d’un seul volume dont le format est plus petit 18 cm x 26 cm.

Chaque album édité en France compte 48 pages dont 46 pages de planches mais certaines planches formant une série (comme la série *La colo* dans l’album n° 3 qui occupe 5 pages), nous ne comptons pas toujours 46 titres par album,³ ainsi au total notre corpus est formé de 217 titres. Dans l’album italien comme dans les albums français, le titre des planches est en lettres capitales de couleur rouge, entourées d’un mince trait noir uniquement dans les albums français ; le plus souvent il est placé obliquement et empiète légèrement sur le dessin de la première vignette. Signalons que la mise en page est régulière : tous les cadres ou presque sont délimités et la planche contient de huit à onze vignettes, il s’agit du modèle appelé « gaufrier » (GROENSTEEN 2011 : 41).

Les titres

Thierry Groensteen a défini la bande dessinée comme un « média clivé entre énonciation verbale et énonciation visuelle » (*ibid.* : 107), et surtout comme une « espèce narrative [...] à dominante visuelle » (*ibid.* : 89), ainsi nous pouvons considérer que chaque planche – ou plusieurs s’il s’agit d’une série – présentant

³ Le premier album compte 43 titres, le deuxième 41, le troisième 45 (la dernière planche ne portant pas de titre), le quatrième 46 et le cinquième 42.

un titre est en quelque sorte un mini-récit. C'est pourquoi, si nous nous attachons à l'étude des titres des planches des premiers albums de la série *Titeuf* et à leur traduction en italien, il est impossible de ne pas évoquer l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, où ce dernier définit les traits et les fonctions du paratexte et notamment du titre ; il affirme en effet : « le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte » (1987 : 12). Certes les réflexions de Genette s'appliquent aux textes littéraires et non à la bande dessinée, néanmoins la théorie littéraire « dit des choses générales sur la littérature, et donc sur le livre et sur le récit, qui peuvent très bien s'appliquer en stripologie » (TURGEON 2008).

Rappelons les fonctions du titre⁴ analysées par Genette : la première est une fonction de désignation, ou d'identification, la deuxième est la fonction descriptive « qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinataire », la troisième étant la fonction connotative et enfin la fonction « dite séductive » (cf. GENETTE 1987 : 88-89) ; elles ne sont pas toutes présentes à la fois, seule la première est obligatoire. Nous y ferons allusion mais notre but n'est pas de classer, ni de définir les différentes fonctions des titres des planches de la série *Titeuf*.

Tout d'abord une première constatation s'impose : les titres sont constitués le plus souvent par des phrases nominales. Rares sont les titres où apparaît un verbe ; en effet nous n'en avons compté qu'une quinzaine, parmi laquelle nous pouvons citer : *Dites 33* (5, 43),⁵ *Dica 33* (199), *La fin du monde est pour lundi* (6, 7), *La fine del mondo è lunedì* (211), *Ma vie est nulle* (5, 44), *La mia vita è uno schifo* (200), *L'homme qui valait 3 centimes* (6, 10), *L'uomo che valeva 3 centesimi* (214), *Comment survivre à l'école* (6, 40), *Come sopravvivere a scuola* (244), *La bédé c'est dangereux* (5, 26), *I fumetti fanno male* (182).

Les titres et la traduction littérale

Les titres dont la traduction est littérale constituent environ la moitié de notre corpus et nous n'en citerons que quelques-uns : *La cantine* (2, 12), *La mensa*

⁴ À propos des titres des ouvrages littéraires, Genette remarque que le « destinataire (de droit) du titre n'est pas nécessairement [...] son producteur de fait » et que « la responsabilité du titre est toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur » (GENETTE 1987 : 71), mais dans le cas qui est le nôtre, c'est-à-dire celui des planches de BD, nous pouvons penser que c'est l'auteur et lui seul qui est responsable de leur titre.

⁵ Le premier chiffre indique le numéro de l'album français, suivi du numéro de la page ; en ce qui concerne l'album italien, nous n'indiquons que le numéro de la page.

(24) ; *Mère nature* (2, 23), *Madre natura* (35) ; *La voie lactée* (3, 14), *La via lattea* (74) ; *Les mystères de l'amour* (5, 11), *I misteri dell'amore* (167).

Signalons cependant que dix titres présentent une légère différence en ce qui concerne la traduction de l'article défini présent dans le titre français qui est rendu par l'article zéro en italien : *Le téléphone rose* (2, 4), *Telefono rosa* (16) ; *Le cours d'éducation sexuelle* (2, 6), *Corso di educazione sessuale* (18) ; *Le cours d'histoire* (2, 10), *Lezione di storia* (22) ; *Les microbes* (3, 9), *Microbi* (69) ; *Les enfants battus* (4, 7), *Bambini maltrattati* (115) ; *Les gros cubes* (4, 27), *Grossa cilindrata* (135) ; *Le cours d'environnement* (5, 5), *Educazione ambientale* (161) ; *L'orientateur professionnel* (5, 31), *Orientamento professionale* (187) ; *Les troupes d'élite* (5, 34), *Truppe d'assalto* (190) ; *Le sens de l'humour* (6, 6), *Senso dell'umorismo* (210).

Comme le rappelle Françoise Bidaud, « les grammaires sont [...] en général d'accord pour affirmer que l'article défini accompagne un substantif déjà cité », et l'article défini ou article de notoriété suppose une référence à un élément antérieur, « exprimé ou simplement évoqué, situé hors du contexte et préexistant » (1985 : 24 et 25) ou comme l'affirme la *Grande grammatica italiana di consultazione* : « la determinatezza dipende sempre da conoscenze comuni degli interlocutori » (RENZI 1988 : 385). Dans les titres ci-dessus, nous pouvons même penser que l'emploi de l'article défini « permet de rendre unique ou tout au moins connu ce qui n'a pas, a priori, de raison de l'être » (BIDAUD 1985 : 36), et donne un effet de style exprimant l'emphase et l'insistance. En italien, les traducteurs (ou le traducteur dans le cas des albums 5 et 6) ont préféré un syntagme nominal sans article qui est typique du « stile scritto abbreviato [...] caratterizzato da alcuni fenomeni grammaticali, tra cui la riduzione degli articoli » (RENZI 1988 : 419), qui est celui de la publicité et des titres, notamment des titres de journaux. Du fait de l'absence de l'article défini dans le syntagme nominal, « il se crée des unités lexicales, des suites de mots à forte cohésion, sortes de mots composés » (BIDAUD 1985 : 65). Quelques exemples de ces unités lexicales,⁶ en français comme en italien, nous sont fournis par les titres suivants : *Terreur sur la ville* (3, 28), *Terrore sulla città* (88), *Terrorisme pratique* (5, 23), *Terrorismo pratico* (179) et *Frissons dans la nuit* (6, 26), *Brividi nella notte* (230), qui peuvent évoquer aussi des films d'horreur ...

⁶ Il faut cependant constater que les titres formés d'un article défini et d'un syntagme nominal sont beaucoup plus nombreux que ceux sans article.

Les titres et les noms propres

Sans entrer dans le débat qui oppose ceux pour qui le nom propre est vide de sens et ceux pour qui le nom propre a plus de sens que le nom commun,⁷ il n'en demeure pas moins que « les noms propres servent à désigner une entité en tant qu'individuelle et permettent, à travers le contexte interlinguistique de désigner, d'identifier cette seule entité » (FOURMENT-BERNI CANANI 1994 : 555).

Les noms propres qui apparaissent dans les titres sont pour la plupart des prénoms de personnages faisant partie du petit monde de Titeuf, c'est-à-dire sa famille et ses camarades ; certains sont traduits comme dans les exemples suivants : *Tata Monique* (2, 28), *Zia Monica* (40) ; *La cousine Julie* (4, 17), *La cugina Giulia* (125) qui revient à la planche suivante, *Julie* (4, 18), *Giulia* (126) ; *Élie* (2, 7), *Elia* (19), un camarade de Titeuf. D'autres prénoms ont été adaptés, ainsi Hugo qui est un petit gros, toujours vêtu d'un pull rouge et d'un pantalon blanc a été surnommé Ciccio mais il n'apparaît dans aucun titre de notre corpus ; Jean-Claude, qui porte un appareil dentaire le faisant zozoter et cracher quand il parle, a été surnommé Carletto ; une planche de l'album n° 2 lui est consacrée *Jean-Claude* (2, 8), *Carletto* (20). Nous trouvons le même phénomène pour le nom Blondin italianisé en Biondoni : *Le souper chez Madame Blondin* (3, 30), *La zuppa della signora Biondoni* (90), une forme « più omogenea alla fonetica e all'ortografia della lingua di arrivo » (PODEUR 1999 : 61-62).

À l'inverse, parfois les traducteurs ont opéré une simple transcription, notamment pour les prénoms d'origine espagnole qui conservent ainsi la référence implicite : *Sacré Ramon* (5, 36), *Dannato Ramon* (192) ; *Carlos le pauvre* (4, 37), *Carlos il povero* (145) ; *Manolo* (3, 12), *Manolo* (72). Dans ce cas il n'y a pas d'échec référentiel puisque la référence est partagée par la communauté de la langue d'arrivée. Nous avons relevé également *Basil* (5, 28), *Basil* (184) ; *La cousine Betty* (3, 37), *La cugina Betty* (97) ; *Le vélo du cousin Thierry* (3, 41), *La bici del cugino Thierry* (101) et *L'enterrement de tonton Georges* (5, 24), *La sepoltura dello zio Georges* (180), *Monsieur Chevalier* (2, 32), *Il signor Chevalier* (44), des exemples de transcription qui reflètent la tendance moderne à ne plus traduire les noms propres. Cependant, en ce qui concerne le nom du héros de la série, Titeuf, notons qu'un lecteur italien ne sachant pas le français ne peut pas déceler sous la forme Titeuf l'origine de ce nom : p'tit œuf, dans ce cas, la transcription comporte une entropie importante.

Lorsqu'il s'agit de personnages célèbres, le choix du traducteur est assez arbitraire. D'une part, nous sommes en présence d'une simple transcription

⁷ Voir à ce propos l'introduction de Josiane Podeur dans son ouvrage *Nomi in azione* (cf. Bibliographie).

comme dans le titre *Rodin* (5, 46) (202) : pour un lecteur français, la référence et les connotations données par ce nom de sculpteur sont évidentes, mais on peut se demander si elles sont partagées par le lecteur de la langue cible. Le traducteur a choisi de ne pas adapter la situation au contexte du lecteur italien et crée ainsi un effet de dépaysement en ne proposant pas un nom de sculpteur italien très connu comme par exemple Michel-Ange, nom que Titeuf déforme d'ailleurs en Mickey Lange, tout comme il « estropie » Rodin qui devient Rotin dans la vignette n° 7. D'autre part, dans l'album n° 6, le traducteur a préféré faire une opération de « transculturation », en essayant de « sopprimere la distanza tra la realtà del primo testo e del primo lettore e quella del secondo testo e del secondo lettore » (PODEUR 1993 : 113). C'est pourquoi, à la place de Verlaine, un poète bien connu des écoliers français, il propose un poète italien comme Pétrarque ; ainsi le titre *Paul Verlaine le rigolo* (6, 3) devient *Che risate con Petrarca* (66) dans l'album italien.

Le surnom, tout comme le nom propre, possède « una funzione denominativa », mais contrairement à celui-ci, « tale funzione ha anche l'effetto di caratterizzare in senso descrittivo. Insomma esso 'significa' » (PODEUR 1999 : 45), c'est pourquoi les surnoms sont souvent traités comme des noms communs lors de la traduction. Ainsi le titre *Le Noël de Monsieur Pourri* (5, 32) – c'est le surnom du maître de travaux manuels dont l'haleine est repoussante – devient dans l'album italien : *Il Natale del professor Marcio* (188). Il en est de même pour le surnom de Thomas, un camarade de classe de Titeuf qui a toujours le rhume et qui a été surnommé Morvax. *L'abominab' Morvax* (6, 27), a donc pour équivalent *L'abominevole Mocciovix* (231).

Lorsque le surnom est celui d'un personnage réel ou de fiction d'origine américaine, il est simplement transcrit comme dans l'exemple suivant : *Magic Titeuf* (3, 17), « *Magic* » Titeuf (77). Les sept vignettes de la planche montrant Titeuf qui essaie de réussir des paniers pour s'inscrire à une journée sportive et le surnom Magic évoquent évidemment le joueur américain de basket-ball, Earvin Johnson, plus connu sous le nom de Magic Johnson, très célèbre dans les années 1980. Les traducteurs ont certainement bien compris l'allusion à ce joueur puisque Magic est entre guillemets dans l'album italien, mais ceux-ci disparaissent dans le titre *Il ritorno di Magic Titeuf* (196), *Le retour de Magic Titeuf* (5, 40), titre présent dans l'album n° 5 traduit par Andrea Toscani.

Il en est de même pour le surnom donné à Valérie qui a les oreilles décollées : *Dumbo* (2, 9), *Dumbo* (21) ; tous les enfants connaissent l'histoire du petit éléphant volant du film éponyme de Walt Disney, sorti des studios Disney en 1941. Nous pourrions rapprocher de cet exemple celui du titre *E.T.* (5, 27), *E.T.* (183), qui rappelle le petit extra-terrestre, héros du film de science-fiction de Steven Spielberg sorti en 1982 ; pour Titeuf, Basil, le protagoniste de cette planche, est lui aussi une sorte d'extra-terrestre car il vient d'une école « spéciale »

et, à la grande surprise de Titeuf, la maîtresse le félicite alors qu'il n'a pas fait sa rédaction et qu'il n'a fait que dessiner.

Un autre personnage de fiction mais cette fois de bande dessinée et de dessin animé est Popeye, évoqué dans le titre *Popeye bidon* (4, 43), *Popeye che fregatura* (151), ce matelot à l'œil protubérant, aux avant-bras tatoués d'une ancre, qui avale des épinards avant d'affronter ses adversaires sur lesquels il est toujours vainqueur. En général les noms des personnages des contes, des bandes dessinées pour enfants sont traduits, comme le souligne Josiane Podeur (1999 : 70), c'est pourquoi nous pouvons nous étonner que le nom de Popeye ait été simplement transcrit car la plupart des lecteurs italiens connaissent ce personnage sous le nom de Braccio di ferro ; néanmoins le contenu de la bulle de la dernière vignette ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage pour ces derniers : « Hé ben, ce que vous m'avez dit pour que je finisse mes épinards, c'était tout des conneries !! » (4, 43), hurle Titeuf à ses parents.

On pourrait rapprocher des surnoms le nom du hamster de Ludo, *Moulinex* (4, 29), *Moulinex* (137), qui ronge et pulvérise tout... comme certains robots de cette marque d'appareils ménagers, connue aussi bien en France qu'en Italie.

Les titres et la variation linguistique

Comme l'affirme Françoise Gadet, « un locuteur, quelle que soit sa position sociale, dispose d'un répertoire diversifié selon la situation où il se trouve, les protagonistes, la sphère d'identité et les objectifs de l'échange (diaphasie) » (2007 : 16), et les titres de la série *Titeuf* nous offrent quelques exemples de la représentation de ces variations.

En ce qui concerne le français familier, il est évident que « les phénomènes les plus saillants relèvent du phonique et du lexical, et dans une moindre mesure de la morphologie et de la syntaxe » (*ibid.* : 63). Tout comme les dialogues, les titres peuvent représenter graphiquement l'oralité ; ainsi nous assistons à la disparition du *il* impersonnel dans les titres suivants : *Faut agir* (2, 47), *Bisogna agire* (59), disparition signalée parfois par une apostrophe dans le titre '*Faut agir* (4, 45), *Bisogna agire* (153) ; *Faut pô s'étonner* (4, 21), *Non c'è da stupirsi...* (129) ; *Y 'a plus qu'à prier* (5, 20), *Non ci resta che pregare* (176). Les groupes consonantiques difficiles à prononcer, notamment lorsque /R/ ou /l/ se trouvent entre deux consonnes, sont simplifiés comme dans *Pôv-dieux* (2, 44), *Poveri dei* (56) ou *L'abominab' Morvax* (6, 27), *L'abominevole Mocciovix* (231).

Au niveau syntaxique, nous avons relevé la chute systématique du premier élément de la négation *ne*, « tellement fréquente à l'oral qu'elle n'est plus sentie comme stigmatisante » (*ibid.* : 66). Ainsi nous trouvons : *C'est pô grave* (4, 25),

Non fa niente (133) ; *C'est pô du jeu* (2, 5), *Non è un gioco* (17)⁸. Nous constatons dans ces exemples et dans les précédents que les équivalents proposés appartiennent à l'italien standard et que par conséquent les traits diastratiques et diaphasiques sont éliminés.

Il en est de même pour les constructions clivées ou disloquées et les structures à présentatif qui bouleversent l'ordre canonique de la phrase sujet, verbe, complément, structure considérée comme étant standard. Comme le signale Chiara Elefante, ces phénomènes existent aussi en italien et « interviennent, de même qu'en français, pour donner lieu à un ordre marqué et du point de vue diastratique et du point de vue diaphasique » (2004 : 199). Si nous examinons les exemples fournis par notre corpus : *Les cartoons c'est nul* (2, 42), *I fumetti mentono* (54) ; *Le skate c'est naze* (6, 39), *Lo skate fa schifo* (243) ; *Le rap ça fait mal* (5, 8), *Il rap fa male* (164) ; *La bédé c'est dangereux* (5, 26), *I fumetti fanno male* (182) et *Le paradis c'est nul* (4, 19), *Il paradiso... che noia !* (127), force est de constater que, si l'on excepte le dernier titre *Il paradiso... che noia*, dans la majorité des cas, les équivalents italiens n'ont pas rendu toute l'expressivité de la mise en thème présente dans le titre original, ce qui provoque un certain aplatissement dans les titres en italien.

« C'est dans le lexique que le marquage des termes s'effectue le plus facilement » (GADET 2007 : 141), et c'est la troncation et notamment l'apocope qui est le phénomène le plus courant de la variation familière. Nombreux sont les exemples : *Le ciné* (3, 8), *Il cinema* (68) ; *La colo* (3, 32-36), *In colonia* (92-96) ; *La déco* (3, 47), *Decorazioni* (107) ; *Le vélo du cousin Thierry* (3, 41), *La bici del cugino Thierry* (101). Parfois l'apocope est signalée par une apostrophe : *Perpet'* (2, 3), *Per sempre* (15) ; *La manif'* (6, 44), *La manifestazione* (248). À part le mot tronqué « la bici » pour « bicicletta », encore une fois les équivalents sont en italien standard, non marqué.

À ces derniers exemples nous pourrions ajouter les hypocoristiques concernant les membres de la famille : *Pépé est biodégradable* (5, 39), *Nonno è biodegradabile* (195) ; *Mémé tricot* (4, 4), *La maglia della nonna* (112) ; *L'enterrement de tonton Georges* (5, 24), *La sepoltura dello zio Georges* (180) ; *Tata Monique* (2, 28), *Zia Monica* (40), *Tonton caméscope* (3, 43), *Zio telecamera* (103) ; ces hypocoristiques n'ont pas d'équivalent en italien, c'est pourquoi nous retrouvons dans la traduction de ces titres des expressions appartenant à l'italien standard.

Nous avons relevé quelques exemples concernant la variation familière et populaire qui sont significatifs des difficultés auxquelles sont confrontés le ou les

⁸ La traduction du titre ne nous semble pas tout à fait juste, ce devrait être plutôt : « Non vale ».

traducteurs et qui nous renseignent sur les choix qu'ils adoptent. Le premier est *Les roberts* (4, 5) qui a été rendu par *La ragazza alla pari* (113), un titre dénotatif qui correspond très bien au sujet de la planche : un copain de Titeuf qui s'appelle, comme par hasard, Robert, est accompagné à l'école par une jeune fille suédoise au pair et à la poitrine pigeonnante (le dessin correspond tout à fait au titre, les roberts étant le mot familier pour indiquer de gros seins), mais cette expression en italien standard a éliminé la marque familière ou populaire présente en français, qui aurait très bien pu apparaître en italien. Nous avons relevé le même procédé de création ou de renomination de la part des traducteurs pour le titre *C'est dingue* (2, 20), un titre très vague qui peut correspondre à bien des sujets et qui a été transformé en *Ginnastica da camera* (32), un titre dénotatif qui désigne là encore le sujet de la planche car Titeuf a surpris ses parents dans leur intimité et ces derniers font semblant de faire de la gymnastique, ce qui désoriente totalement Titeuf. Les traducteurs auraient pu choisir pour titre la réplique de la dernière vignette de la planche : « c'est dingue ! », « roba da matti ! ». En ce qui concerne le dernier exemple, nous ne comprenons pas pourquoi le titre *Lolos* (5, 12) n'a pas été traduit par Andrea Toscani, qui a laissé *Lolos* (168) dans l'album italien alors que les dessins et les dialogues sont en étroite relation avec le titre évoquant encore une fois les seins, et qu'ils sont absolument sans équivoque.

Les titres et l'idiolecte de Titeuf

Les titres reflètent la langue utilisée par le petit monde de Titeuf, lequel a ses règles et son mode de communication : au fil des albums, les mots et les expressions qui reviennent créent en quelque sorte des signes de reconnaissance. Certains mots sont orthographiés comme Titeuf et ses copains les prononcent. C'est le cas pour *pas* qui est écrit *pô* pour refléter la prononciation relâchée de Titeuf ; rappelons les exemples que nous avons vus précédemment : *Faut pô s'étonner* (4, 21), *Non c'è da stupirsi* (129) ; *C'est pô grave* (4, 25), *Non fa niente* (133) ; *C'est pô du jeu* (2, 5), *Non è un gioco* (17). Il est évident que cette variation phonologique ne peut pas apparaître dans la traduction en italien standard ; on aurait pu peut-être penser à utiliser des régionalismes qui « se sont adaptés au système linguistique italien et sont entrés et dans le lexique italien et dans ses dictionnaires de langue » et qui « sont aujourd'hui connus, au moins à un niveau passif, et décodables par un grand nombre de locuteurs italiens sur tout le territoire » (ZOTTI 2010 : 27).

D'autres mots sont orthographiés comme Titeuf l'imagine et les reproduit car il n'est pas brillant en orthographe, c'est pourquoi certains mots sont « estropiés » et nous trouvons des créations de ce type : *Filauzofie* (4, 28) qui devient le très correct *Filosofia* (136) sans aucune déformation orthographique.

Ce sont surtout les mots en anglais qui peuvent avoir en partie une écriture phonétique chez Titeuf. Ainsi nous trouvons : *Save ze planet* (5, 41), *Salva il pianeta* (197) ; *Le bad tripe* (3, 5), *Un brutto viaggio* (65) et l'amusant *Happy beurzday* (2, 15), *Buon compleanno* (27), mais comme nous pouvons nous en rendre compte la version italienne aplatit le jeu sur l'écriture phonétique.

Le titre de l'une des planches de l'album n° 3 est constitué par une des expressions favorites de Titeuf, du moins à ses débuts : *Tcheu la honte* (3, 21) ; les traducteurs ont choisi d'ignorer le premier élément qui pourrait venir du patois valaisan et serait un juron (Nom de D...), et ont traduit à la lettre le second : *Che vergogna !* (81). Or aujourd'hui l'expression « la honte ! » n'a plus son sens premier de déshonneur humiliant, c'est-à-dire de « vergogna » en italien mais correspond plutôt à l'expression italienne « che figura ! » ou à une expression exprimant le ridicule d'une situation. « Dans ce cas le caractère entropique de la traduction est assez évident car les traducteurs montrent qu'ils ne connaissent pas à fond les différentes valeurs de l'interjection et ses différents emplois » (MERGER 2012 : 27) dans le parler jeune d'aujourd'hui.

Quelques jeux de mots sont également présents dans les titres comme dans l'exemple suivant : *Ce con de fident* (4, 38) qui joue sur l'à-peu-près se fondant sur l'homophonie partielle et approximative de « confident », terme que Hugo utilise pour qualifier le « journal » intime de Nadine, auquel elle confie ses pensées les plus secrètes et que Titeuf prend pour un rival qu'il appelle « Giornal », traduit par « Dario » en italien. Les traducteurs ont supprimé le jeu de mots dans le titre mais ils ont bien joué sur l'à-peu-près entre « diario » et « Dario » et ont intitulé la planche *Caro diario* (146), allusion au titre du film éponyme, très connu en Italie, de Nanni Moretti, film datant de 1993. Une autre équivoque fondée sur un autre à-peu-près apparaît dans le titre *Momo toi-même* (2, 27) ; Titeuf ne comprend pas bien le sens de « homosexuel » et déforme le mot qui devient dans sa bouche « momosexuel ». Dans cet exemple, le titre italien *Uomosessuale sarai tu* (39) joue bien sur l'homophonie partielle entre « omosessuale » et « uomo sessuale » qui sonne bien aux oreilles d'un enfant comme Titeuf.

Cette brève étude des titres des planches des premiers albums de la série Titeuf nous a permis de nous rendre compte des difficultés rencontrées par le ou les traducteurs pour « traduire » et reproduire, dans le texte d'arrivée, les effets qui étaient présents dans le texte de départ : variation linguistique, connotations, jeux de mots, mais aussi de comprendre les hésitations inhérentes à l'opération de traduction. Cependant, il est vrai que la brièveté du titre limite et empêche les compensations des pertes dans le domaine syntaxique ou lexical, compensations que les traducteurs peuvent parfois réaliser dans le texte des dialogues présents dans les bulles à travers le déplacement des marques diaphasiques et diastratiques qui caractérisent la langue de la série Titeuf.

Bibliographie

- BIDAUD, F., 1985, *L'actualisation par l'article en français*, Quaderni della cattedra di linguistica dell'Università di Pisa, Pisa, Pacini.
- ELEFANTE, C., 2004, « Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes », *Meta : journal des traducteurs*, n. 1, vol. 49, p. 193-207.
- FOURMENT-BERNI CANANI, M., 1994, « Le statut des noms propres dans la traduction », *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, n. 3, p. 553-569.
- GADET, F., 2007, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GENETTE, G., 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GROENSTEEN, T., 2011, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF.
- MERGER, M.-F., 2012, « Les onomatopées et les interjections dans la bande dessinée *Titeuf* et leur traduction en italien », in J. PODEUR (éd.), *Tradurre il fumetto Traduire la bande dessinée*, Napoli, Liguori, p. 12-28.
- MERGER, M.-F., « La bande dessinée *Titeuf* entre oralité et écriture », à paraître dans la revue *Repères DoRiF*.
- PODEUR, J., 1993, *La pratica della traduzione Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori.
- PODEUR, J., 1999, *Nomi in azione Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano*, Napoli, Liguori.
- RENZI, L., 1988, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 1, Bologna, Il Mulino.
- ZOTTI, V., 2010, « Traduire en italien la variation socioculturelle du français : le verlan et 'il linguaggio giovanile' », *RiMe*, n. 5, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, CNR, p. 23-42.

Sitographie

Dossier David Turgeon <http://www.du9.org/dossier/paratexte-et-bande-dessinée/>

Catia Nannoni
Università degli Studi di Bologna
catia.nannoni2@unibo.it

La bande dessinée *Titeuf* en Italie ou comment traduire le titeufien

Introduction

Dans cette étude nous nous proposons d'aborder les principales problématiques qui peuvent surgir lors du passage traductif de la bande dessinée *Titeuf* en italien. Notre réflexion s'articulera autour des spécificités de cette série, en tenant compte des axes d'analyse majeurs isolés par la récente traductologie consacrée à la BD.¹ Après une présentation de *Titeuf* et de l'accueil qu'il a reçu en France et en Italie, nous nous concentrerons sur quelques aspects récurrents dans la prise en compte de la traduction des bandes dessinées, à savoir le traitement des références culturelles, les ressources du comique et la restitution de l'oralité.

La réception de *Titeuf* en France et en Italie

À la différence d'autres bandes dessinées francophones (il suffit de penser à *Tintin* ou à *Astérix*), *Titeuf* n'a pas encore suscité l'enthousiasme du public italien, alors qu'en France on assiste aujourd'hui à une véritable « Titeufmania »² : depuis la sortie du premier album en 1993 (*Dieu, le sexe et les bretelles*)³ le héros de la série, né de la créativité d'un dessinateur suisse, Zep (à qui il a valu plusieurs récompenses), fait rage, et se décline en une panoplie de versions, intermédiaires

¹ Encore en 2000 Nadine Celotti déplorait le retard dans la prise en compte de la traduction de la BD — toutes langues confondues — en dressant un état des lieux en la matière (CELOTTI 2000) ; à distance d'une décennie, le bilan se trouve plus riche et diversifié et, à côté de nombreuses études de cas, il comprend également des ouvrages de portée plus générale (cf. CELOTTI 2012).

² HURET, M., CAZANOVE, M. de, 2002, « La titeufmania », *L'express*. 17/10/2002, http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-titeufmania_818255.html?xtmc=titeuf&xtcr=12. [Consulté le 20/12/2014]

³ Il a d'abord paru en noir et blanc, puis en édition colorisée en 2012 ; à ce jour il est encore inédit en Italie.

aussi (du magazine et des adaptations romanesques et cinématographiques aux jeux vidéo), et il se retrouve dans de multiples produits dérivés et accessoires de merchandising. Si Titeuf est devenu un phénomène de société, c'est aussi grâce à son immédiateté pour un public d'enfants et de préadolescents qui se reconnaissent volontiers dans ce héros maladroit et naïf, tourmenté au quotidien par les mêmes épreuves et angoisses qu'eux (l'école avec une maîtresse cauchemardesque, des camarades moqueurs ou agressifs, l'incompréhension des parents, les premières pulsions hormonales), mais aussi réjoui par les mêmes expériences et divertissements, dans un contexte évocateur des principaux problèmes de la société actuelle (chômage, sida, drogue, immigration, nouveaux modèles familiaux, etc.). Le tout agrémenté d'un humour irrésistible qui s'avère contagieux tant pour les petits lecteurs que pour les adultes, permettant souvent un double niveau de lecture selon l'âge du destinataire. Il n'est par conséquent pas étonnant de remarquer la présence de cette icône pour parrainer des projets éducatifs⁴ ou sociaux.⁵

En revanche la notoriété de Titeuf en Italie reste marginale, cantonnée aux épisodes télévisés tirés de la série, et il paraît que même le long métrage sorti au cinéma en 2013 n'a pas réussi à séduire le public italien.⁶ Les aventures de *Titeuf* sur la page imprimée semblent avoir bénéficié d'un succès encore inférieur, étant confiées à des publications fragmentaires, parues sans régularité et désormais indisponibles. Car à côté de quelques mini-adaptations romanesques traduites chez Mondadori,⁷ pour ce qui est des bandes dessinées, on ne recense que des traductions depuis longtemps épuisées : en 1999-2000 des planches éparses dans un magazine mensuel hébergeant les histoires de plusieurs personnages (ZEP 1999-2000), les albums, en version intégrale, qui vont du numéro 2 au numéro 6, présentés en un seul volume comme supplément du quotidien *La Repubblica* en 2005 (ZEP 2005a), et les numéros 7 et 8, publiés ensemble sous le titre du premier, *Il miracolo della vita*, la même année pour la vente en librairie (ZEP 2005b).

L'accueil frileux réservé à ces publications peut s'expliquer d'abord par des raisons imputables aux diverses conventions de diffusion de la bande dessinée en

⁴ *Le Guide du zizi sexuel* (ZEP, BRULLER 2001), où Titeuf affronte les questions majeures concernant la sexualité et l'amour, se prête à une exploitation en milieu familial, scolaire et éducatif et a remporté un énorme succès en France. Il se trouve aussi des applications purement didactiques des BD de Titeuf pour travailler la grammaire française à l'école primaire (cf. HURET, CAZANOVE 2002).

⁵ Par exemple l'association *Handicap International* a choisi Titeuf pour sponsoriser plusieurs campagnes.

⁶ *Titeuf, le film*, sorti en France et en Belgique le 6 avril 2011, en Italie le 25 juillet 2013.

⁷ Il s'agit des huit premiers romans publiés par Zep et H. Bruller dans la « Bibliothèque Rose » de Hachette, réunis dans la collection *Le bastarde di Titeuf*, entre 2005 et 2006.

France et en Italie, paramètre qui joue dans l'acceptabilité de ce genre. Car si en France on préfère un album grand format, assez luxueux et coûteux, sortant de manière apériodique en librairie (en volume souvent cartonné et en couleur, comme *Titeuf* justement), en Italie les bédéphiles sont accoutumés à des formats réduits et bon marché, ainsi qu'à une publication périodique en épisodes diffusée dans les kiosques. Ces habitudes de lecture si divergentes peuvent justifier le retard, voire la difficulté, dans l'assimilation d'une BD à la française en Italie.⁸ Si l'inclusion de cinq albums dans « I classici del fumetto di Repubblica » semble avoir raté son but de relancer auprès du lectorat italien ce personnage best-seller dans l'Hexagone,⁹ malgré une tentative d'adaptation au marché local (par l'édition d'un volume économique et plus petit que l'original), la proposition d'un tome réunissant deux numéros à un prix proportionnellement bien supérieur était vouée d'emblée à l'échec dans le contexte de la Péninsule.¹⁰

À côté de ces éléments péritextuels, matériels et commerciaux, qui semblent jouer un rôle capital dans l'exportation/importation des bandes dessinées, et qui déterminent des mécanismes de « localisation », à savoir l'adaptation aux conventions du pays d'arrivée (cf. ZANETTIN 2008), d'autres facteurs sont à prendre en compte pour réfléchir au cas qui nous occupe. Pour les illustrer nous ferons référence à des exemples tirés de divers albums, tous composés de 48 planches autoconclusives (très variables quant à leur composition graphique), qui ont été l'objet d'une traduction en italien, publiée ou non.¹¹ Pour des raisons de place et pour mieux focaliser les aspects sur lesquels porte le présent travail, nous devons sacrifier l'étendue originale des épisodes, quitte à éluder d'autres aspects tout aussi intéressants mais qui débordent de notre visée actuelle.

⁸ Cf. ROTA (2000 : 59) : « un fumetto popolare francese difficilmente potrà diventare un fumetto popolare in Italia ». Pour une comparaison entre les traditions de la bande dessinée en France et en Italie, voir également GALLO 2011.

⁹ « Chissà che questo volume non rilanci un poco il personaggio di Zep in Italia, dove è stato protagonista per breve tempo di una serie da edicola della Panini, che non riscontrò il meritato successo, visto la refrattarietà alle pubblicazioni per bambini che non siano il classico Topolino », GABRIELLI, 2005, *Titeuf : la voce dell'innocenza*, 07/02/2005, <http://www.lospaziobianco.it/12301-Titeuf-voce-innocenza-classici-Repubblica-Serie-Oro-55-690euro> [Consulté le 2/1/2015].

¹⁰ *Ibidem* : « Panini ha già annunciato un volume da libreria nella collana 100%. Certo, passare dalle 250 e più pagine di questo classico per 6,90 euro, al centinaio scarso per i canonici 10 euro del volume annunciato, non sembra proprio il massimo ».

¹¹ Aux volumes contenus dans ZEP 2005a et 2005b, nous ajouterons le tout premier album, intégralement traduit dans le cadre d'un mémoire de master que nous avons dirigé (ROCCO 2013).

Les références culturelles

Contrairement à d'autres bandes dessinées plus connotées de ce point de vue,¹² les aventures de Titeuf ne sont pas étroitement liées à un contexte géographique et culturel précis qui pourrait occasionner des écueils de taille lors du passage traductif. Cette caractéristique répond au dessein d'un auteur qui veut représenter la vie d'un enfant quelconque des grandes villes contemporaines et s'adresser à tous ceux qui peuvent directement ou indirectement se sentir impliqués par cette illustration, en tant que co-protagonistes (d'autres enfants) ou spectateurs (des adultes, ayant eux-mêmes été enfants et parfois devenus à leur tour parents). Seule l'onomastique ancre les personnages dans une réalité francophone, mais de manière large, à partir du héros, dont le prénom dérive de la contraction d'un sobriquet, « tête d'œuf », désignant son crâne chauve où se dresse une touffe blonde ; ce prénom, à l'origine parlant, est si caractéristique qu'il est simplement transcrit, selon une tendance contemporaine relevée plus en général dans la littérature pour la jeunesse. Les autres noms reflètent l'origine des personnages et la composition multiculturelle de la société actuelle (à côté de prénoms franco-français comme Hugo, Jean-Claude, Martine etc. on trouve des Ramon, Marco, Milos, Dimi, etc.), ou bien ils constituent des surnoms transparents (par exemple « Dumbo » pour la fillette aux énormes oreilles) ; seul le nom de famille de la maîtresse perd réellement à ne pas être traduit, M^{lle} Biglon renvoyant à la myopie (réelle et figurée) de l'enseignante aux grosses lunettes (de l'adjectif « bigleux », « qui a une mauvaise vue, ou qui regarde de travers », *TLFI*).¹³

Dans les albums de Titeuf les références culturelles sont souvent partagées ou facilement partageables au-delà des frontières, ou alors, quand elles concernent des *realia* plus spécifiques, ces dernières portent sur des aspects communs à l'espace francophone européen et se prêtent à un traitement ponctuel d'adaptation qui ne déborde que rarement dans la nécessité d'une véritable transculturation.¹⁴

¹² À l'instar d'*Astérix*, BD tellement empreinte de francité qu'elle ne se laisse souvent traduire que par des procédés d'adaptation, recreation, compensation et ajout (cf. BRAMBILLA 2013).

¹³ Il faut saluer l'invention réussie des traducteurs de ZEP 2005a, « Signorina Talpòn », où la traduction du sens s'accompagne d'une sorte de « renaturalisation » (PODEUR 1993 : 133) pour préserver pertinence sémantique, sonorités francophones et acceptabilité pour un lecteur italien. Curieusement, les prénoms des autres personnages sont l'objet d'un procédé asystématique qui mêle, selon les cas, transcription et italianisation (par ex. Jean-Claude, l'enfant à l'appareil dentaire, devient Carletto et Hugo, le gros copain de Titeuf, Ciccio).

¹⁴ En guise de contre-exemple — au demeurant, nous semble-t-il, assez rare — on peut citer le cas analysé par PODEUR (2008 : 90-91), où l'épisode *Paul Verlaine le rigolo*, axé sur le cours de poésie française, devient *Che risate con Petrarca*, titre qui annonce déjà le parti pris de naturalisation des traducteurs.

C'est le cas notamment de l'épisode *La malédiction du slip* (*Titeuf 1*), qui contient une référence culturelle (*Il était un petit navire*) ayant un correspondant italien bien attesté parmi les chansons d'enfants (*C'era una volta un piccolo naviglio*) que le traducteur peut facilement utiliser, vu surtout qu'il s'agit d'une citation de l'incipit qui se retrouve presque littéralement dans les deux versions, contrairement à la suite, qui diffère beaucoup. La notoriété de cet air est telle que l'original se contente d'en reproduire un morceau (« Qui n'avait ja-ja-jamais navigué / Ohé, ohé... »), sous-entendant le début ; la même opération est tout à fait faisable en italien, suivant l'une des variantes possibles (« che non sapeva [voleva] non sapeva [voleva] navigar... », *La maledizione delle mutande*, ROCCO 2013).

Cette planche, consacrée au récit d'une sortie de Titeuf avec sa classe, permet aussi de cerner l'un des rares exemples d'helvétismes à l'intérieur de la série, l'expression « les courses d'école », à savoir les excursions scolaires (cf. *TLFI*) : un clin d'œil inhabituel de la part d'un auteur qui évite normalement de singulariser l'origine de son héros pour favoriser la plus large identification possible de la part des lecteurs.¹⁵

L'épisode *Le chant* (*Titeuf 1*) contient un autre cas de référence musicale partagée, la célèbre chanson *Frère Jacques*. Le cours de chant donne à Titeuf l'occasion de renouveler le texte traditionnellement connu par une paraphrase obscène qui l'amuse d'autant plus qu'il la souffle tout bas à son camarade hispanophone Ramon, victime de blagues exploitant sa faible maîtrise du français.¹⁶ Le comique est ancré sur des facteurs à la fois linguistiques et situationnels, qui peuvent aisément être reconstruits en italien en gardant la référence à l'hypotexte (adapté en Italie sous le titre *Fra Martino campanaro*) et en optant pour une réécriture qui assure le même effet dérisoire et vulgaire que l'original.¹⁷

Un autre cas intéressant à relever concerne l'utilisation de la formule idiomatique *Poil aux billes* pour intituler le récit d'une partie de billes qui se termine en bagarre, les deux joueurs s'accusant réciproquement d'avoir triché (*Titeuf 1*) : il s'agit d'une expression typique du registre enfantin qui marque une réplique agacée de la part de celui qui veut avoir le dernier mot et consiste à inventer des associations toujours nouvelles sur la base d'un mécanisme rimique

¹⁵ À signaler, parmi les autres exemples, « une nana des 9^e » (*Piercing*, *Titeuf 6*), c'est-à-dire une fille fréquentant la dernière année de la scolarité obligatoire en Suisse et donc âgée de 14-15 ans.

¹⁶ Le texte original est détourné comme suit : *Frère Jacques / Rôtez-vous ? / Sucez donc la pine / à King Kong*.

¹⁷ ROCCO (2013), *Il canto : Fra Martino campanaro / Rutti tu ? / Succhiagli l'uccello / à King Kong*.

(la finale de la phrase du premier interlocuteur rime avec une expression construite sur « poil à » ; par ex. « Tu es privé de télé ! » > « Poil au nez ! » ; « Mes enfants ! » > « Poil aux dents ! »). Étant donné sa nature éminemment orale et son rôle pragmatique, cette expression, asémantique, n'est pas répertoriée dans les dictionnaires et ne se prête pas à une traduction littérale ; vu qu'elle n'empiète pas dans les composantes verbale et iconographique de la planche, les solutions italiennes peuvent se contenter de suggérer le contexte de jeu et de dispute où évoluent les personnages, en privilégiant l'équivalence fonctionnelle. D'où la possibilité de *Tiè*, focalisé sur la seule idée de la riposte du tac au tac,¹⁸ ou, pour resserrer la continuité thématique avec l'épisode tout en proposant un jeu linguistique sur d'autres bases, *Rompibiglie*, ou encore *Per un pugno di biglie*, qui tisse un lien intertextuel filmique amusant avec *Per un pugno di dollari* de Sergio Leone de 1964, ce qui permet de rétablir une complicité avec les adultes qui, comme on le constatera ci-dessous, peut se perdre ailleurs dans la série.¹⁹

De même, lorsqu'il s'agit de citations ou d'allusions puisant dans des classiques pour l'enfance, largement connus du public italien, la traduisibilité est normalement assurée.²⁰ Plus rarement les renvois atteignent un degré de spécificité tel qu'ils peuvent donner lieu à des cas de pure entropie, comme le montre le titre de la dernière planche de l'album 6, qui se clôt sur l'annonce de la grossesse de la mère de Titeuf : *Le péril jeune*. Cette expression introduit le danger potentiel qui se dessine par l'arrivée d'un petit frère ou d'une petite sœur, ce que les camarades de Titeuf ne manquent pas de lui faire remarquer ; en même temps cette formule rappelle, aux lecteurs adultes et avisés, francophones ou francophiles, le titre d'un film français réalisé en 1994 par Cédric Klapisch sur les retrouvailles d'un groupe d'amis après vingt ans, titre lui-même résultant par paronomase de la locution « péril jaune », soit la menace d'invasion des peuples asiatiques. Cette densité sémantique s'effrite dans le passage à l'italien, qui partage le seul concept

¹⁸ *Ibidem*, *Tiè*.

¹⁹ Ces dernières propositions ont surgi pendant les séminaires pratiques de notre cours de Traduction (français – italien), niveau master, pendant ces dernières années universitaires.

²⁰ C'est le cas du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, qui dans *Titeuf* est l'objet de reprises moqueuses, mettant en doute sa validité pour les enfants d'aujourd'hui : à l'allusion purement visuelle de la planche *Les bretelles anti-gravité* (*Titeuf 1*) vient s'ajouter une histoire qui lui est explicitement consacrée (*Le Petit Prince*, *Titeuf 2* ; *Il Piccolo principe*, ZEP 2005a) ; parmi les autres références qui passent aisément en traduction, nous pouvons citer Lucky Luke (sujet de la planche homonyme, *Titeuf 2*), dont le nom est simplement transcrit dans l'édition italienne (*Lucky Luke*, ZEP 2005a) et les Schtroumpfs, communément désignés comme « Puffi » par le public italien (dans *La jungle*, *Titeuf 2*, ils sont évoqués comme antonomase de la petitesse pour insulter Titeuf, victime de bizutage de la part de garçons plus grands : « le petit Schtroumpf », traduit par « il Puffetto », *La giungla*, ZEP 2005a).

de « *pericolo giallo* », en l'occurrence secondaire et de toute manière ne permettant pas le jeu de mots avec l'adjectif « *giovane* », sans compter que le film français n'a pas été importé en Italie et n'est pas reconnaissable à son titre ; le traducteur a opté pour une expression gardant l'idée des risques que comporte la naissance d'un petit frère, en ajoutant une nuance hypocoristique en phase avec le contexte, *La piccola minaccia* (ZEP 2005a). Cette solution hypotraductive s'avère acceptable puisque la formule de départ n'est pas verbalement reprise à l'intérieur de la planche ; cet allègement culturel est compensé, dans le sens de la naturalisation, par la substitution du nom d'une chanteuse pour enfants très populaire en Italie à celui convoqué dans l'original (« *Lucie Jolie* » > « *Cristina D'Avena* »).

Les ressources du comique

Outre la portée humoristique du dessin, toujours caricatural et drôle, la série de *Titeuf* semble jouer sur un comique de situation, lié aux événements du quotidien du héros et surtout à sa manière de les affronter et de les commenter, puisque souvent ses réactions (en termes d'expressions faciales, de gestuelle ou de remarques verbales) manifestent le clivage entre la perspective enfantine et celle des adultes. Nous croyons pouvoir affirmer que dans la majorité des cas, étant donné l'universalité des scénarios évoqués (pour le moins dans le monde occidental), il s'agit d'un comique assez facilement partageable, où l'enjeu de la transposition ne repose pas sur l'appartenance à une communauté nationale ou culturelle spécifique, ni uniquement sur les répliques en tant que telles et encore moins sur des jeux verbaux à outrance qui seraient le moteur du texte. Cela ne signifie pas pour autant que ces derniers soient absents, comme en témoignent les cas suivants, qui exploitent une ressource dont d'autres bandes dessinées font leurs choux gras, demandant souvent une réponse particulièrement créative de la part du traducteur.²¹

Parmi les exemples de comique joué sur le double sens des mots (correspondant au « calembour polysémique » décrit par HENROT SOSTERO 2011 : 3)²² et sur la double interprétation de la part des destinataires, on peut mentionner l'épisode intitulé *Le préservatif* (*Titeuf* 2), où il est question de cet objet mystérieux pour Titeuf et ses camarades, qui ont des idées à la fois naïves et confuses, émanation des informations partielles et déformées qu'ils ont reçues

²¹ Cf. ROLLO 2012, étude consacrée à cet aspect dans la série d'*Astérix*.

²² « Le calembour (poly)sémique exploite les diverses acceptions d'un même mot, qu'il actualise simultanément, sur fond de syllepse, dans une hilarante superposition ».

de leurs frères aînés ou de leurs copains plus âgés. Ainsi Titeuf réussit-il à troquer un sac de billes contre un ballon qu'Hugo a eu de son frère, qui le lui a vendu comme un « préservatif », indispensable pour ne pas attraper le sida (« Ça sert que si tu l'as pas, t'attrapes le sida », dit Hugo à Titeuf). Spontané et maladroit comme toujours, Titeuf se fait confisquer son bien par la maîtresse et rentre à la maison en pleurs, en déclarant : « J'vais avoir le sida parce que la maîtresse m'a retiré mon préservatif !! ». Les raisons de son désespoir ont de quoi déconcerter son père, dont la réaction, bien que muette, est rendue manifeste par sa représentation visuelle (il est littéralement vert de rage, a les yeux écarquillés, les dents grincées, de petits tourbillons noirs au dessus de la tête).

Dans la version italienne (« Prenderò l'aids perché la maestra mi ha sequestrato il mio preservativo !! », *Il preservativo*, ZEP 2005a), l'attitude à la fois stupéfaite et colérique du père ne s'explique pas totalement, puisque le choix d'un traduisant comme « sequestrato » pour « retiré » (au lieu d'un plus vague « tolto », à même de garder l'ambivalence de l'original, recouvrant tant l'acception d'« enlever » que de « confisquer ») laisse tomber une référence plus directe à une situation pour le moins scabreuse, sans compter le double sens possible du mot « maîtresse », qui ici, néanmoins, vu les références partagées entre père et fils, n'entre pas vraiment en jeu.

Ce procédé ludique se rapproche du suivant, tiré de la planche *La demi-sœur* (Titeuf 6), dont nous reproduisons les bandes centrales (la 2^e et la 3^e, sur un total de 4) (voir Image 20). Dans cet exemple le jeu s'appuie sur la plurivocité d'un mot (« maîtresse ») ainsi que sur l'introduction d'un terme (« demi-sœur ») correspondant à une réalité inédite pour Titeuf ; ces deux éléments verbaux sont d'autant plus contraignants qu'ils sont repris dans le dessin²³. Cet épisode est centré sur la rencontre de Titeuf et Manu avec la demi-sœur de Marco, qui procède aux explications face aux perplexités de ses amis, pris au dépourvu par ce spécimen de famille recomposée et surtout par la nouvelle dénomination qu'il comporte : encouragés par le physique très menu de cette enfant, ils cherchent une explication au pied de la lettre (dans une case qui précède les bandes sélectionnées, Titeuf demande : « Il en manque un bout ? », et Manu : « Et toi, t'es son double frère ? ») et multiplient les conjectures pour motiver sémantiquement cette désignation (cf. 3^e case). À cela s'ajoute l'introduction du mot « maîtresse » qui évoque deux concepts bien distincts d'un côté pour Marco, qui le tient

²³ Cf. HENROT SOSTERO (2001 : 12) : « une contrainte iconique lie souvent le jeu de mots à l'illustration où il nidifie. C'est à l'image qu'il revient de compléter l'actualisation polysémique des expressions sur lesquelles repose le comique. Partant, la latitude d'équivalence qui sert au traducteur de marge de manœuvre s'en trouve d'autant réduite et prisonnière d'un domaine thématique irremplaçable, parce que congelé dans l'image ».

probablement des propos de sa mère (parlant de la femme avec qui son mari l'a trompée) et de l'autre pour l'écolier qu'est Titeuf, qui ne peut que penser à M^{lle} Biglon, représentée dans la 2^e case avec le protagoniste et leur possible progéniture.

Ce comique irrépressible, bâti sur des éléments tout compte fait banals, mais difficilement remplaçables, risquerait de s'affadir en italien si le traducteur n'avait pas réussi d'abord à activer une expression qui fonctionne tant dans le domaine familial que dans celui des mathématiques, « mezza sorella », synonyme neutre et informel de « sorellastra » (voir Image 21)²⁴ ; ensuite il faut reconnaître le bonheur de l'euphémisation par suffixe hypocoristique dans « maestrina », qui – faute de pouvoir instaurer entièrement les deux sens de départ, exclusif l'un de l'autre – offre deux informations conjointes, pimentant d'une acception malicieuse la simple dénotation de l'activité professionnelle de la nouvelle épouse du père de Marco (dont le métier en français restait indéterminé), tout en préservant le jeu sur la double isotopie (les relations personnelles/familiales et l'école). La 2^e case, qui fonctionne comme un pivot permettant la syllepse, témoigne d'une liberté de traduction nécessaire à rétablir en italien le mécanisme de la méprise sous-jacent à l'effet humoristique (« C'est pas pareil » > « No, l'amante »). Dans l'avant-dernière bulle la référence érotique est déplacée sur le verbe (« farti »), dont est mise en avant une acception secondaire : la réaction des parents de Titeuf est tout aussi justifiée en français qu'en italien, éveillant la connivence et par conséquent le rire notamment des adultes, à même de comprendre toutes les implications présentes.²⁵ Ce cas prouve la nécessité de poursuivre, en traduction, la cohérence conjointement sur les trois niveaux narratif, visuel et linguistique, sans oublier l'effet pragmatique, l'humour²⁶.

C'est d'ailleurs la compétence lexicale approximative des enfants maniant des concepts d'adultes qui, dans la composante verbale de la série, déclenche souvent l'hilarité par la création de mots estropiés à double entente. La planche *L'inspection* (Titeuf 2) en offre un exemple, à partir de la visite du recteur

²⁴ Dans l'usage « fratellastro » et « sorellastra » sont de plus en plus évités car ils sont ressentis comme étant péjoratifs et obsolètes par rapport aux nouvelles structures familiales, d'où l'émergence d'autres propositions, parmi lesquelles « mezzi fratelli (nati dalle nuove unioni) » (FEDER, POLGATTI 2012 : 23).

²⁵ FARACI (2005 : 3) précise que « Titeuf non è un fumetto per bambini », tout en ajoutant que cette BD peut aider les enfants à poser des questions gênantes sur la vie et sur la société.

²⁶ CELOTTI (2000 : 6) parle d'une « fonction de relais en liaison », « au moment où la rencontre entre l'image et le texte se transforme en une sorte de conversation qui les lie. C'est là un point critique pour qui traduit car si la liaison n'est pas saisie, le traducteur risque de créer une rupture dans l'enchaînement narratif ».

d'académie, figure typique de l'organigramme français du ministère de l'Éducation, « qui exerce un pouvoir de contrôle et d'inspection sur l'enseignement dispensé dans son ressort » (*TFLI*). Il décide d'interroger Titeuf sur le sujet du jour, le corps humain, et le félicite pour sa préparation, recevant de sa part une réponse (« Merci Monsieur le rectum ») où le souvenir de son grade exact est offusqué par la terminologie anatomique récemment apprise (« recteur » > « rectum ») ; l'exclamation finale de Titeuf, qui ne comprend pas pourquoi il est puni, reprend, au sens figuré, la même sphère scatologique et montre un nouvel exemple de la liberté de langage que l'on a maintes fois reprochée à l'auteur de cette BD (« Quatre heures de retenue ! Le rectum est un vrai trou du cul ! »).²⁷

En italien les traducteurs adaptent le cadre à la réalité scolaire italienne par la substitution de « recteur » avec « direttore », fonction à laquelle peut être confié le contrôle des classes de l'établissement qu'il dirige (*L'ispezione*, ZEP 2005a). Au demeurant cette solution fait mouche dans le passage concerné (« Grazie, signor direttano »), puisqu'elle rétablit, sur une base paronomastique (« direttore » > « direttano »), le jeu de mot initial, en passant par un troisième mot qui est l'objet d'une ellipse facilement recouvrable (« deretano ») renouant avec le cours d'anatomie. Par cette ultérieure imprécision lexicale la traduction renchérit sur la caractérisation du langage de Titeuf, compensant les lieux entropiques qui peuvent surgir ailleurs dans la planche ou dans le tome. Il est à noter aussi que les traducteurs naturalisent la punition infligée à Titeuf, la retenue (qui consiste « à garder un élève après la classe ou à le faire venir pendant un jour de congé », *TLFI*) étant changée en « sospensione », l'une des mesures les plus sévères pour corriger un élève dans le contexte pédagogique d'arrivée. L'expression adoptée pour rendre la colère de Titeuf face à cette décision confirme que la traduction ne s'est pas embarrassée de l'obscénité de langage de l'original (« Sospeso per un giorno ! Il direttano è veramente una faccia da culo ! »).

La restitution de l'oralité

À notre sens la composante qui se trouve davantage impliquée dans l'extraordinaire réussite de cette BD en France est la langue utilisée, qui a eu un tel impact que l'on a créé un néologisme pour la désigner, le *Titeufien*, somme des

²⁷ Zep dit avoir emprunté le langage souvent grossier des préaux d'école qu'il observait comme source d'inspiration pour peindre de manière réaliste et convaincante ses personnages : cf. FREY 2003, « Zep : Lorsque j'écris, je suis vraiment un enfant », *L'express*, 01/02/2003, http://www.lexpress.fr/culture/livre/zep-lorsque-j-ecriis-je-suis-vraiment-un-enfant_807776.html# [Consulté le 2/1/2015].

répliques cultes et des expressions récurrentes faisant partie de l'idiolecte du héros et entrées dans le répertoire des enfants francophones. Cet important investissement pourrait en partie expliquer sa difficulté d'importation en Italie en dépit des éléments de (relative) traduisibilité que nous venons d'évoquer. Car ce qui vaut en général pour toute bande dessinée, « dont les dialogues ont cette particularité de ressortir à la fois au registre de l'oral et à celui de l'écrit » comme l'écrit Thierry Groensteen²⁸, est d'autant plus vrai pour une série qui met en scène surtout le français familier des enfants, une langue orale et spontanée où se réunissent des marques lexicales, syntaxiques et phonétiques qui posent problème dans la traduction, l'italien ne possédant pas un registre du même niveau diaphasique et diamésique aussi riche et diversifié.

Si le recours à une textualité plus lâche que le standard peut correspondre à une stratégie largement mise en place dans les bandes dessinées pour simuler l'oralité,²⁹ à travers les ruptures, les hésitations, les répétitions et les signaux discursifs à fonction phatique et interactionnelle, *Titeuf* se singularise par le cumul des dénoteurs d'oralité. Les exemples retenus jusqu'ici ne peuvent qu'illustrer partiellement l'ampleur du recours au français familier tant dans les bulles que dans les récitatifs de la série ; nous signalerons en particulier dans la planche reproduite dans la présente étude, *La demi-sœur*, le lexique connoté (« tu piges ? » 3^e case), le suremploi de *ça* (5^e case), des traits morphosyntaxiques tels que l'omission systématique du *ne* dans la forme négative et l'usage adverbial de la préposition *avec* (2^e case), la reprise du sujet personnel par *ce* (3^e case : « elle, c'est »), ainsi que la faible planification de la phrase qui donne une syntaxe fragmentée et boiteuse (5^e case)³⁰.

La représentation de l'oralité concerne également le plan phonétique, d'où des déformations graphiques visant à restituer la sonorité du mot tel qu'il est effectivement prononcé par des procédés qui peuvent être compris sous l'étiquette de « néographie phonétisante » (ANIS 2006) : à *nan* pour *non* (*La demi-sœur*, 1^e case) nous pouvons ajouter d'autres exemples qui parsèment la série, prévisibles comme *ouais* pour *oui*, ou caractéristiques de l'idiolecte titeufien comme *pô* pour *pas*, qui revient dans la célèbre devise de Titeuf, *c'est pô juste*, à laquelle il faut ajouter sa formule de salutation habituelle, *Tchô*. Dans cette recherche d'effets d'oralité *Titeuf* réunit plusieurs mécanismes d'abréviation des mots : la troncation, l'élision (cf. « Et toi, t'es son double frère ? », dans *La demi-sœur*), la chute des

²⁸ GROENSTEEN, T., 2010, *Traduire la bande dessinée*, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=278 [Consulté le 21/12/2014].

²⁹ MORGANA (2003 : 175 ss) l'atteste pour les productions italiennes.

³⁰ Cf. GADET 1992 et 2007 sur la représentativité de ces traits pour marquer les variétés diastratiques et diaphasiques du français.

e instables³¹ (cf. « j’vais » au lieu de « je vais » dans l’épisode susmentionné *Le préservatif*) et la simplification des digrammes et des trigrammes, comme dans les adjectifs *horrib’* (« horrible », *La demi-sœur*, 2^e case) et *pôv’* (« pauvre »), autre exemple très récurrent dans *Titeuf*³². En outre, s’accommodant des contraintes spatiales des bulles, les mots se télescopent volontiers par des écrasements phonétiques (par ex. *Chais pô* pour « je ne sais pas », ou *Chuis pô* pour « je ne suis pas »).

Il n’est pas surprenant que la plupart des traducteurs italiens de *Titeuf* aient dû se rendre à l’évidence d’une intraduisibilité de cette dimension langagière et qu’ils aient produit des textes formellement plus homogènes et corrects, se rabattant souvent sur la langue standard faute d’équivalents possibles pour les nombreux marqueurs d’oralité présents dans l’original.³³ Les traductions proposées atténuent inévitablement le dynamisme expressif et l’affectivité d’une langue en prise directe sur les émotions des personnages et échouent en général dans la tentative de les incarner aussi efficacement, comme le montre l’exemple suivant, tiré de l’épisode *Terrorisme* (*Titeuf* 7). Il concentre en effet plusieurs traits de l’original évoqués ci-dessus qui se perdent en traduction, malgré une solution lexicale ponctuelle cherchant à ajuster le registre (« elle a bouffé » > « si è sbafata »). Il faut signaler aussi l’affaiblissement d’une ressource du comique, puisque la réplique de Titeuf qui reprend, sans le comprendre et en l’estropiant, le jargon des adultes (« épanouissement » > « *chuis pô noui* du tout ! », au lieu de « je (ne) suis pas épanoui du tout »), est complètement standardisée et banalisée en italien (« non ne sono tanto convinto »).

Titeuf : Mamaaaa ! Zizie, elle me détruit toutes mes affaires !

Maman : Allons... Songe qu’une petite sœur c’est beaucoup mieux pour ton épanouissement que tous tes jouets...

Titeuf : Ouais... Ben là, chuis pô noui du tout !

Maman : Elle ne fait pas exprès... Allez, va lui faire un bisou !

Titeuf : Pô exprès... Pô exprès.. Elle a bouffé mon mégakill !!

³¹ Cf. GADET (2007 : 43) : il s’agit « probablement [du] stéréotype le plus fréquemment mis en scène dans la représentation courante d’oral ordinaire, à la fois pour des raisons de fréquence et de représentabilité graphique (présence/absence) ».

³² GADET (2007 : 123) associe en particulier à la prononciation de la langue des jeunes cette « chute des liquides postconsonantiques finales [l] [...] et [r] ».

³³ BERRUTO (2012 : 164) affirme que « l’italiano colloquiale » est surtout caractérisé au niveau du lexique et de la phraséologie ; bien que dans le nouveau millénaire le poids de la variation diatopique se soit réduit en faveur d’un élargissement et d’une diversification de la dimension diaphasique (p. 197), en italien la variation des registres se joue sur une gamme plus restreinte que dans d’autres langues, notamment pour ce qui est des caractérisations phonologiques (p. 173 ; p. 175).

Terrorisme (Titeuf 7)

Titeuf : Mammaaaa ! Zizie distrugge tutte le mie cose!

Mamma : Andiamo... Per la tua crescita una sorellina è molto meglio di qualsiasi gioco...

Titeuf : Sì... Be', non ne sono tanto convinto.

Mamma : Non lo fa apposta... Via, dalle un bacino!

Titeuf : Non lo fa apposta... Si è sbafata il mio mégakill !!

Terrorismo (ZEP 2005b)

Dans ces résultats, à côté des obstacles intrinsèques de nature linguistique, joue aussi une attitude plus générale relevée au sein des traductions italiennes des bandes dessinées étrangères, à savoir un certain conservatisme qui donne lieu à des textes plus conformes au standard par rapport aux productions autochtones du même genre (cf. MACEDONI 2010), exacerbant par là l'une des tendances bien connues à la normalisation dans le domaine de la traduction généraliste. Les éditeurs italiens redoublent d'attention dans le cas de produits destinés notamment aux enfants, où « sembrano prevalere strategie editoriali di controllo linguistico e grammaticale » et où « il lessico è sorvegliato e l'espressività colloquiale non arriva mai alla volgarità e al turpiloquio » (MORGANA 2003 : 179, 184).

Conclusion

Pour esquisser un bilan de la fortune italienne de *Titeuf*, à la lumière des considérations apparues dans la présente étude nous pouvons supposer que les exigences de respecter un certain standard linguistique et d'éviter de transmettre un modèle de langage trivial voire anti-éducatif à un public prioritairement d'enfants ont pesé lourd dans la circulation et l'appréciation de cette série, puisque les quelques traductions publiées ne relèvent d'aucun souci de censure de cette caractéristique de l'original. Et si l'on considère que ces dernières sont aujourd'hui tombées dans l'oubli alors que le livret d'introduction à l'éducation sexuelle (ZEP, BRULLER 2001) a non seulement été traduit mais continue d'être réédité en Italie, nous pouvons conclure que chez nous ce personnage reste associé aux notions de transgression, d'impertinence verbale et comportementale (en ce sens le titre donné à l'édition italienne est éloquent : *Tutto quello che non hai mai osato chiedere...*, ZEP, BRULLER 2006). Les préfaciers des traductions italiennes avaient déjà signalé que l'une des nouveautés de *Titeuf* résidait justement dans cette franchise de thèmes et de langage (*Titeuf* « è beffardamente scurrile, gli piace parlare e giocare sporco », FARACI 2005 : 4), qui avait de quoi scandaliser par rapport au panorama traditionnel des lectures de jeunesse (cf. RAFFAELLI 2005), mais avait le mérite de parler sans voile des soucis de l'enfance et des enjeux de

notre société contemporaine, et d'en faire rire les lecteurs (ce n'est pas un hasard si le premier recueil d'albums s'intitule *La voce dell'innocenza*, formule qui sert à bien mettre en relief la source de l'énonciation, ZEP 2005a). Sans doute ces résistances, ancrées dans une tradition locale de lecture et de diffusion de la BD différente de la française, expliquent-elles pourquoi aucun éditeur n'a depuis lors relevé le défi de promouvoir chez nous l'image – et le langage – du gamin à la mèche jaune.

Références bibliographiques

Textes primaires (par ordre chronologique)

- ZEP, 1993, *Titeuf 1. Dieu, le sexe et les bretelles*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1993, *Titeuf 2. L'amour, c'est pô propre*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1994, *Titeuf 3. Ça épate les filles*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1995, *Titeuf 4. C'est pô juste...*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1996, *Titeuf 5. Titeuf et le derrière des choses*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1997, *Titeuf 6. Tchô, monde cruel*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 1998, *Titeuf 7. Le miracle de la vie*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, 2000, *Titeuf 8. Lâchez-moi le slip !*, Grenoble, Glénat.
 ZEP, BRULLER, H., 2001, *Le guide du zizi sexuel*, Grenoble, Glénat.

Traductions italiennes (par ordre chronologique)

- ZEP, 1999-2000, *Unisciti alla banda di... Titeuf*, nn. 1-6, Modena, Cult Comics.
 ZEP, 2005a, *Titeuf. La voce dell'innocenza*, trad. de L. Basenghi, A. Rivi, A., Toscani, I classici del fumetto di Repubblica : Serie Oro n. 55, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma (contient : 2. *L'amore non è mica pulito*; 3. *Come far colpo sulle ragazze*; 4. *Non è mica giusto*; 5. *Il retro delle cose*; 6. *Ciao, mondo crudele*).
 ZEP, 2005b, *Titeuf. Il miracolo della vita*, trad. de A. Toscani, A., Modena, 100% Cult Comics, Panini (contient la traduction du tome *Le miracle de la vie* et du suivant, *Lâchez-moi le slip !*).
 ZEP, BRULLER, H., 2006; 2014, *Tutto quello che non hai mai osato chiedere... ai tuoi genitori, tanto meno ai professori, figuriamoci agli amici!*, trad. de M. Finassi Parodo, Milano, Mondadori.
 ROCCO, A. M., 2013, *Il fumetto di Titeuf in italiano : proposta di traduzione dell'albo « Dieu, le sexe et les bretelles »*, Mémoire de Master, Università di Bologna (a.a. 2012-2013).

Articles et ouvrages

- ANIS, J., 2006, *Communication électronique scripturale et formes langagières*, Actes des Quatrièmes rencontres Réseaux humains/Réseaux Technologiques, Poitiers, 31/5

- et 1^{er}/6/2002, *Documents, Actes et Rapports pour l'Éducation*, CNDP, p. 57-70, <http://rhrt.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=547> [Consulté le 10/1/2015].
- BERRUTO, G., 2012, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci.
- BRAMBILLA, E., 2013, « Perdita, adattamento e compensazione degli elementi umoristici nelle traduzioni italiane di *Astérix* », in G. BENELLI, C. SAGGIOMO (éds), *Un coup de dés*, Napoli, Loffredo, p. 85-102.
- CELOTTI, N., 2000, « Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle », *RITT – Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n. 5, p. 29-61.
- CELOTTI, N., 2012, « La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue », in J. PODEUR (éd.), 2008, *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Napoli, Liguori, p. 1-12.
- FARACI, T., 2005, « Prefazione », *Titeuf. Il miracolo della vita*, trad. d'A. Toscani Modena, Panini Comics, p. 3-4.
- FEDER S., POLGATTI A., 2012, *Re-incontrarsi. Esperienze di riavvicinamento e condivisione tra genitori e figli : il Soggiorno assistito*, Milano, Franco Angeli.
- GADET, F., 1992, *Le français populaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ».
- GADET, F., 2007, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GALLO, C., 2011, « Sul fumetto francese e su quello italiano : differenze, influenze, affinità », *La BD francophone, Publifarum*, n. 14, http://publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=197 [Consulté le 19/12/2014].
- HENROT SOSTERO, G., 2001, « Le Chat en Italie : un laboratoire de traduction », *La BD francophone, Publifarum*, n. 14, http://publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=202 [Consulté le 19/12/2014].
- MACEDONI, A., 2010, « L'italiano tradotto dei fumetti americani : un'analisi linguistica », *RITT – Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n. 10, p. 93-102.
- MORGANA, S., 2003, « La lingua del fumetto », in I. BONOMI, A. MASINI, S. MORGANA, *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, p. 165-198.
- PODEUR, J., 1993, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori.
- PODEUR, J., 2008, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori.
- RAFFAELLI, L., 2005, « Préface », *Titeuf. La voce dell'innocenza*, I classici del fumetto di Repubblica, Serie Oro n. 55, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, p. 5-12.
- ROLLO, A., 2012, *Bande dessinée et jeux de mots : enjeux et stratégies traductives dans la traduction italienne d'Astérix*, Roma, Aracne.
- ROTA, V., 2000, « Tradurre i fumetti : l'esempio di 'XIII' », *Studi di letteratura francese*, p. 57-63.
- Trésor de la Langue Française Informatisé*, TLF (<http://atilf.atilf.fr/>).
- ZANETTIN, F., 2008, « The Translation of Comics as Localization. On Three Italian Translations of *La piste des Navajos* », in *Comics in Translation*, Manchester, St. Jerome, p. 200-219.

Elisa Bricco
Università degli Studi di Genova
elisa.bricco@unige.it

Un exemple de transmédiatité contemporaine : l'adaptation en bande dessinée

Le phénomène de la transmédiatité devient aujourd'hui de plus en plus important. Le transfert du texte fictionnel au cinéma, à l'opéra, au théâtre, à la bande dessinée et la transposition et l'adaptation des sujets littéraires aux médiums visuels sont très courants. Plusieurs facteurs peuvent être pris en compte pour chercher à envisager ce phénomène. Avant tout, on constate que notre « société du spectacle » (DEBORD 1967) est désormais en prise avec le visuel et que la communication par les images a dépassé celle par l'écrit dans notre vie quotidienne. Dernièrement, les nouveaux moyens de la communication de masse interactifs et les réseaux sociaux sont devenus cruciaux dans les relations interpersonnelles et dans notre relation avec la réalité. Par conséquent, les écrans sont devenus de véritables projections de notre individualité ainsi que des moyens pour s'ouvrir au monde et pour le connaître (LIPOVETSKY, SERROY 2007).

Dans ce contexte, la place de la littérature écrite dans le panorama des loisirs se rétrécit comme une peau de chagrin, même si en réalité le livre n'est pas en voie de disparition. Bien qu'on se plaigne constamment de la crise de l'écrit, on constate qu'il est en très bonne santé vu qu'à la rentrée plus de six cent livres paraissent chaque année en France dans le domaine de la littérature narrative (BRICCO 2015 : 7-11). Cela concourt à témoigner que la place et le rôle de la littérature sont en train de changer, notamment en ce qui concerne les relations avec les autres formes de la création artistique. Le texte littéraire reste une grande source d'inspiration pour l'industrie du spectacle qui est riche et développée, et qui puise abondamment aux fonds littéraires. Parfois, on a même l'impression que le rapport entre ces deux formes de production culturelle est consubstantiel : l'une dépend de l'autre.

La relation et la circulation entre des œuvres différentes est assez compréhensible dans notre monde médiatisé, encore plus parmi les formes artistiques relevant de la perception visuelle : de la lecture d'un texte littéraire à la vision d'un film, d'un spectacle, d'un iconotexte on découvre toujours les œuvres par les yeux. Toutefois, s'il est vrai que le sens de la vision est à la base de la lecture comme de la perception d'une image, les processus de la création de la signification ainsi que ceux de la représentation sont différents et ne peuvent pas

être assimilés. Ainsi, tout système sémiotique a « [d]es modes de manifestation et de perception [qui] ne p[eu]vent être dissociés des modalités de fonctionnement » (VOUILLLOUX 2013 : 8). Cela explique peut-être la raison pour laquelle aujourd'hui on privilégie l'image à l'écriture : le public est tellement habitué aux modalités perceptives du cinéma, de l'image en mouvement et, en général, de la vision sur l'écran, qu'il trouve ardu de s'habituer à la perception des phrases écrites sur le papier impliquant toute une série d'opérations mentales et de processus cognitifs différents pour le décodage des significations et des implications textuelles. Ainsi que l'explique Bernard Vouilloux :

[...] si le verbal et le visuel sont bien les deux vecteurs du symbolique, ils ne sont l'un par rapport à l'autre ni dans une relation d'exclusion réciproque, et en particulier de complémentarité, ni dans une relation d'intersection, ni dans une relation d'équivalence, mais dans une relation de co-implication qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre : les différences ne sont pas moins instructives que les similitudes. (2013 : 15)

Cette citation fait aussi référence aux relations qui peuvent s'établir entre les différentes formes de représentation artistique et aux médiums qui véhiculent les messages. En effet, lorsqu'on envisage les relations transmédiales qui s'établissent lors de l'adaptation d'un roman dans un autre système sémiotique, on fait référence aux variations dans le cadre de la représentation et du passage de la signification. Ces éléments s'avèrent être fondamentaux dans le cas de l'adaptation du roman en bande dessinée.

1. Du texte littéraire à la bande dessinée : enjeux de la transécriture

Transposition, adaptation et transécriture : voilà des processus/procédés qui comportent le passage d'un médium à un autre ou le transfert d'un langage à un autre. Ce passage implique de la part de l'auteur des choix qui sont dictés par les caractéristiques du médium et qui peuvent transformer complètement les dominantes de l'ouvrage de départ. Nous avons tous fait l'expérience de la déception lorsque nous avons assisté à la projection de l'adaptation cinématographique d'un roman que nous avons aimé : les images mentales que nous avons élaborées lors de la lecture n'ont généralement rien à voir avec celles du film, ainsi le passage par une autre lecture nous prive des spécificités de la nôtre. Comme l'explique Jacques Samson : « L'on attend de cet autre texte [l'adaptation] qu'il demeure en tout point, en toute mesure, conforme, fidèle à celui qui l'a inauguré et qui a fondé son désir et son mouvement d'écriture. » (SAMSON 1998 : 235). Cependant, malgré la frustration à laquelle nous sommes habitués, il arrive parfois que des projets de transposition aboutissent à des

résultats stimulants parce qu'ils arrivent à reconstituer le moteur premier qui a mis en branle le récit.

Dans le domaine si développé qu'est celui de la transposition, le transfert du texte littéraire en bande dessinée est courant aujourd'hui. Le neuvième art aussi puise à pleines mains au grand réservoir de fictions de la littérature narrative : des contes et nouvelles aux romans de toutes les époques, en passant par le texte dramatique et même la poésie, l'adaptation en bande dessinée est très fréquente (TOHME 2011). Ce phénomène de passage d'un médium à l'autre est si répandu qu'on le considère comme une pratique permettant d'approcher un vaste public de lecteurs : la présence des images et la composition du récit dans les planches rendrait les grandes histoires de la littérature accessibles à des lecteurs qui se sont désormais déshabitués à la lecture livresque. Pourtant, cette nouvelle frontière de l'édition de bandes dessinées n'exploite pas vraiment les spécificités de la création bédécque : « l'adaptation semble également esquisser pour la bande dessinée une nouvelle mission : se mettre au service d'un patrimoine et perpétuer la mémoire d'œuvres susceptibles de traverser espaces et temps » (BERTHOU 2012). Comme le dit ironiquement Thierry Groensteen : « une bande dessinée longtemps présentée comme une forme d'expression pour quasi-illettrés devient l'instrument d'un sauvetage de la littérature. » (2006 : 8)

Cette pratique relève de la transposition, parce que « le rapport intermédiaire est réduit à un rapport binaire entre une œuvre source et une œuvre cible » (BAETENS 2009). Pour qu'il y ait un passage créatif entre deux médiums il est nécessaire que l'auteur fasse un travail de transécriture transmédiat. La notion de transmédiatité indique le passage d'un médium à un autre, c'est-à-dire que lors de la transposition d'un roman en bande dessinée on change de médium et on transfère une fiction dans un autre médium. Cette opération peut être exécutée de plusieurs manières comportant la transformation de la narration à des degrés différents selon les caractéristiques sémiotiques du médium d'arrivée. Lors de la simple transposition on assiste à un simple passage qui n'implique pas les opérations de transécriture, c'est-à-dire que les caractéristiques narratives de la fiction ne sont pas transformées comme cela arrive lorsqu'on adapte la même fiction au nouveau médium.

Il est clair que le passage d'un code à un autre, d'un système de représentation à un autre implique donc la transposition ou l'adaptation qui se réalise alors qu'un auteur opère des choix concernant notamment l'amalgame entre la matière à transposer et les composantes constitutives du médium utilisé, son système sémiotique. Aussi, dans ce processus de recréation est-il nécessaire de prendre en compte le style personnel de l'auteur qui accompagne sa lecture de l'histoire et guide ses choix dans la reconstitution du récit.

Afin de dégager quelques caractéristiques de cette pratique d'adaptation transmédiat, nous présenterons nos réflexions et analyses à partir d'un projet

spécifique : adaptation du roman *Putain d'usine* de Jean-Pierre Levaray (2002) en bande dessinée réalisée en collaboration avec Efix (2007). C'est un projet très articulé parce qu'il s'agit d'une collaboration entre un romancier et un créateur de BD qui ont travaillé ensemble pour l'adaptation d'un texte littéraire. Le résultat est un objet autonome, une bande dessinée qui part de la fabula du récit et la transforme en une réalisation tout à fait remarquable et encore plus percutante et agressive que l'original.

2. Les contraintes de l'adaptation

En général, l'adaptation d'un récit littéraire en bande dessinée comporte deux contraintes principales. En premier lieu, il s'agit du passage d'une narration purement textuelle à une narration à prédominance visuelle. Ensuite, il faut prendre en compte une autre différence substantielle entre les deux médiums, parce que la linéarité caractéristique de la lecture du texte écrit peut être complètement bouleversée dans la transformation en BD. Ici, le sens de lecture demeure inchangé – de droite à gauche et de haut en bas –, mais la construction de la planche peut désorganiser complètement le développement narratif. En outre, la vision de la double page ouverte donne au lecteur de BD un aperçu global des images des planches et par conséquent des grands axes de la lecture et du récit.

Dans le processus de l'adaptation, le dessinateur-adaptateur doit d'abord s'approprier la fabula du texte et saisir le moteur premier qui a mis en marche la narration, plutôt que de faire un simple travail de transposition linéaire (GAUDREAU, MARION 1998). Ainsi faisant, une fois qu'il a dégagé le noyau de l'histoire, il peut se concentrer sur la reproduction créative des enjeux du texte de départ dans le code iconico-textuel. Cette démarche est fondamentale dans ce mouvement, parce que :

le corps à corps entre l'idée et le matériau ou, si l'on prend maintenant en considération les arts narratifs, entre la fable et le média, a des conséquences importantes puisqu'il présuppose que tout processus d'adaptation devra tenir compte de l'incarnation que ledit corps à corps suppose eu égard à la matérialité du média. (GAUDREAU, MARION 1998 : 37)

L'adaptateur doit ensuite affronter une difficulté de plus, car l'opposition entre la linéarité du texte et la tabularité de la bande dessinée comporte une contrainte ultérieure résidant dans la nécessité de découper le récit en planches. Il devra ainsi procéder à un travail précis de coupe et jouer avec les possibilités intrinsèques du médium, lui permettant de condenser et réduire la matière à transposer grâce à

l'efficacité de la mise en images qui véhicule aussi bien des messages diégétiques que des messages esthétiques.

En définitive, ainsi que l'explique Jacques Dürrenmatt :

[...] dans le travail d'adaptation doivent être pris en compte simultanément :

1. La mise en image de l'enchaînement narratif [...] et le travail du rythme narratif [...];
2. Le choix du point de vue, qui peut évoluer à l'intérieur du texte [...] et la manière dont on va introduire les discours du narrateur et des personnages (récitatifs avec voix off, bulles, etc.) ;
3. La recherche ou non d'une équivalence de style entre écriture et dessin. (2013 : 83)

Ce sont ces trois grandes catégories de procédures que nous prendrons en compte dans l'analyse de l'adaptation de *Putain d'usine*.

3. Au début il y a un texte littéraire

Jean-Pierre Levaray est ouvrier dans l'industrie chimique et dans son récit il raconte son expérience, dure, parfois dramatique, en tout cas très éprouvante et déshumanisante du travail à l'usine. Le texte se compose de douze courts chapitres, qui sont comme des arrêts sur image et qui peuvent être lus séparément. Ces courts récits sont à mi-chemin entre le témoignage et l'autobiographie et l'auteur raconte ses journées à l'usine, l'aliénation du travail et les dangers que les ouvriers affrontent au quotidien. Entre routine et accidents, problèmes physiques et stress, on plonge dans le sombre univers de la vie ouvrière où ne manquent pas les tragédies, le souci du chômage, les relations difficiles avec les supérieurs et les patrons. Mais on y trouve aussi l'amitié et la solidarité entre collègues, l'entraide et surtout la vie à l'extérieur qui permet de supporter cette forme d'esclavage moderne qu'est le travail à l'usine.

Le récit *Putain d'usine* a été très bien accueilli par la critique et a eu un bon succès, au point qu'ensuite l'ouvrage a été l'objet d'un documentaire et a été également adapté pour le théâtre. En 2005 Levaray est entré en contact avec Olivier Petit, l'éditeur de la Maison Petit à Petit spécialisée dans la publication de BD et, ensemble, ils ont décidé d'adapter le roman. Ils ont cherché un dessinateur et ils ont choisi Efix. Dans les témoignages à la fin du livre, les deux auteurs rendent compte de leur aventure de collaboration très fructueuse et de la grande entente qui s'est établie entre eux. Le projet s'est achevé après deux ans de travail pendant lesquels Levaray a initialement élaboré le scénario sur lequel Efix a travaillé pour la transposition graphique et naturellement à l'adaptation en bande dessinée qui est devenue un tout autre produit.

4. Du texte à la bande dessinée

« Dès l’instant où un créateur s’autorise de ce geste de récréation il affirme, dans des termes non équivoques, la primauté de son propre exercice créateur » (SAMSON 1998 : 236). Ces mots établissent la parité entre les auteurs d’œuvres issues de la transécriture et ceux des œuvres de départ. En effet, nous pouvons analyser les étapes du passage du texte littéraire à la bande dessinée, mais nous ne devons pas oublier que ce passage implique un geste de création qui constitue la marque auctoriale. Lors de l’opération de transécriture, la manière d’Efix de se poser face à l’ouvrage de départ est fondamentale. Dans le paratexte qui suit la bande dessinée, il témoigne de ses hésitations et de ses craintes lors de la recherche d’une manière adéquate pour ne pas fausser l’esprit de *Putain d’usine* : il souhaitait que sa lecture soit vraie et incisive et qu’elle arrive tout droit au cœur des lecteurs.

4.1. La mise en page au service du récit

L’une des caractéristiques de la création en bande dessinée est, comme nous l’avons expliqué plus haut, la possibilité d’exploiter les dynamiques de la construction de la planche en liaison avec la narration. Les théoriciens de la bande dessinée se sont penchés sur cette question fondamentale pour le système du récit bédéique et ont pris en compte les différentes relations qui peuvent s’établir entre le récit et la gestion du multicadre de la page. Cette relation a été analysée par Benoît Peeters qui a proposé quatre typologies possibles de la relation entre narration et construction de la planche : la conventionnelle (où les vignettes sont « d’un format strictement constant »), la décorative (où « l’organisation esthétique prime sur toute autre considération »), la rhétorique (où « la dimension de la case se plie à l’action qui est décrite ») et enfin la productrice (où « c’est l’organisation de la planche qui semble dicter le récit ») (2003 : 51-82).

Une analyse ponctuelle de la construction des planches de *Putain d’usine* montre une situation assez variée avec la prédominance de la mise en page de type rhétorique. En fait, sur un total de quatre-vingt-neuf pages, on peut considérer que trois rentrent dans la première typologie (p. 41-42, 100), cinq dans la quatrième (p. 37, 77, 122, 125, 126) et les quatre-vingt-une restantes dans la troisième. Cela signifie que l’auteur a choisi de miser sur la narration et que la mise en image du récit s’adapte aux enjeux de la diégèse. Ainsi, Efix alterne, par exemple, des vignettes horizontales et verticales en fonction du rythme de la narration. Il fait également recours à d’autres techniques, comme la disposition en *tiroir* des cadres, l’alternance chromatique, que ce soit au niveau du multicadre de la double page ou au niveau du saut de page, etc., au point qu’on a la sensation qu’il n’y a pas deux planches identiques dans l’album. Cette grande hétérogénéité

dans le traitement des planches représente aussi la fragmentation du texte de départ et vise à signifier la présence de situations hautement dramatiques. La narration et l'esthétique se rejoignent de façon à construire un récit poignant.

L'analyse de la page d'ouverture¹ du troisième épisode (p. 15), *Février 1989*, peut s'avérer utile pour saisir l'extrême complexité du travail d'adaptation. La planche se compose de neuf cases qui divisent l'espace en quatre portions, dont trois bandeaux (longues cases qui s'étendent sur la largeur de la page) qui encadrent une partie centrale formée par six cases de dimensions diverses. Le mouvement de l'œil lors de la lecture suit un parcours qui va de gauche à droite et qui descend en vertical et qui, parfois, est obligé de rebrousser chemin, de revenir en arrière pour atteindre des cases de grandeur différente. En général, on peut affirmer que la planche est structurée de manière à conduire le lecteur dans le récit : le premier bandeau en haut de la page ouvre la narration et prépare à la suite. Le deuxième, de hauteur réduite, confère un rythme lent et fluide à la lecture, ce qui semble proposer une mise en situation. La verticalité de la troisième case constitue une véritable rupture dans la linéarité du récit et, de par sa hauteur, elle renferme les cases de quatre à huit, comme pour souligner un compartimentage à la fois spatial et temporel. Les cases de quatre à sept, de dimensions réduites par rapport aux précédentes, introduisent un rythme plus saccadé et un enchaînement spatio-temporel fragmenté : une série de petites scènes se succèdent à courte distance, l'œil parcourt toutes les composantes de la scène qui sont séparées pour mieux être mises en relief. La case huit, qui s'étire en largeur, crée une rupture ultérieure dans le rythme, introduisant la dernière case-bandeau, qui ralentit de nouveau la lecture.

La confrontation de la structure de la narration qui se développe dans la planche avec celle du texte-source nous permet d'observer de près le travail de la transposition créatrice. En ce qui concerne l'enchaînement de la narration, on observe que le chapitre s'ouvre sur des réflexions générales de l'auteur sur la mort au travail. La suite du récit concerne un accident mortel survenu à l'usine, où deux ouvriers sont tués par une explosion. La narration est prise en compte par un narrateur intradiégétique qui rend compte de ses impressions et de ses sentiments en même temps qu'il expose la tragédie. Il raconte les actions de la journée : il a conduit les deux ouvriers dans l'atelier où ils devaient réparer une machine. Il exprime l'angoisse qu'il ressent lorsqu'il s'aventure dans cet endroit dangereux et lors de son retour à la salle de contrôle. Au niveau de la transposition, les deux

¹ Planche visible à la page web : http://www.labd.net/old/site/index.php?option=com_content&task=view&id=383&Itemid=36 [Consulté le 2.02.2015].

premières cases correspondent au premier paragraphe, la case suivante suggère le déplacement spatial vers le lieu de l'explosion, les cases quatre à huit mettent en évidence le danger et la case huit annonce le retour à la centrale qui s'accomplit dans la case neuf. Ici la narration est accompagnée par les récitatifs qui reprennent les phrases du récit du narrateur et de quelques bulles qui concernent les rares échanges verbaux entre les ouvriers.

La planche suivante², celle de l'accident, est construite selon une structure exclusivement en bandeaux : du début à la fin, selon une distribution en tiroirs, de haut en bas, les six bandeaux divisent l'espace en six portions dont la hauteur diminue progressivement. L'effet recherché est de suggérer le déroulement rapide et dramatique des événements : le rapetissement des cases provoque une sensation d'accablement chez le lecteur. En effet, une explosion a eu lieu et tous les ouvriers se mobilisent frénétiquement :

C'est juste là, quand j'ouvre la porte, qu'il y a un boum. Sur les écrans, dans les premières secondes, il ne se passe rien, pas d'alarme, pas de klaxon, tout reste normal.

On pense qu'un avion vient de passer le mur du son.

Puis tout s'enclenche. Des alarmes partout. Quelqu'un qui rentre en courant : « Y a le feu ! » Et l'atelier qu'on ne peut plus diriger, les sécurités se mettent en marche, il faut arrêter en catastrophe. On sort faire les manœuvres et, en même temps, on se dirige vers les machines en flammes. On utilise les extincteurs. D'autres collègues viennent en renfort. (LEVARAY 2002 : 9-10)

Par cette première analyse de quelques planches de l'album, on a pu commencer à voir que l'adaptation n'est pas une simple mise en dessin des mots du texte mais qu'il s'agit d'une remise en récit dans un autre médium par l'utilisation de toutes les stratégies narratives que celui-ci permet.

Le travail de l'adaptateur s'avère être créatif même dans les planches plus régulières. En effet, on remarque dans ces cas-là aussi sa fidélité au récit littéraire et sa volonté de le plier aux exigences de la bande dessinée. Dans deux planches successives (p. 41 et p. 42) la routine quotidienne du protagoniste est racontée par une matrice qui prévoit trois bandeaux de quatre cases de la même dimension, un gaufrier presque parfait. Le sens naturel de la lecture est maintenu et on ne remarque aucune rupture, ni au niveau rythmique, ni au niveau narratif. Il est clair que l'auteur a eu recours à d'autres stratégies pour faire progresser son récit. L'utilisation massive du noir et blanc permet de donner l'idée des journées toutes identiques où les rares différences sont exprimées par la prédominance d'une couleur ou d'une autre dans la succession des cases. On remarque aussi que le texte très succinct est présent en forme de récitatifs, donc ni le dialogue ni les

² *Idem.*

pensées du protagoniste ne concourent à la narration. C'est aussi dans la suite des images et dans les dynamiques qui s'établissent entre les cases qu'il est possible de chercher l'engendrement du récit. Efix se concentre sur les ellipses, sur les sauts cognitifs qui sont rendus possibles par la séquence d'images presque pareilles. Ces ellipses sont de deux ordres : d'action à action et de scène à scène. On retrouve ce second type d'ellipse notamment dans le passage d'un bandeau à l'autre, de haut en bas, ce qui comporte un changement d'action et renforce l'autonomie du bandeau.

4.2. Texte et vignette au service du récit

Dans le roman, ainsi que dans la bande dessinée, la narration est confiée au narrateur intradiégétique que l'on reconnaît être l'auteur lui-même. Selon les circonstances, il participe aux actions comme témoin, il peut en être le héros ou bien il en est absent. Levaray alterne ainsi le récit à la première personne du singulier avec le *nous* groupal, ou avec l'impersonnel lorsqu'il remplit à la fois les fonctions de narrateur et de protagoniste-personnage.

Quant aux instances du point de vue et de la focalisation, le passage de l'énonciation textuelle à l'énonciation iconique implique des changements très marquants. Les spécificités du médium présentent au dessinateur plusieurs opportunités de variation parce que la narration bédéique peut jouer à la fois sur la focalisation et sur la monstration (LAVANCHY 2007). Ces deux régimes de la narration coexistent et leur entre-tissage constitue la richesse et l'extrême variété des formules.

Le premier épisode de la BD, *Ne travaillez jamais*, se prête à l'analyse. Le texte de départ est conservé presque entièrement, sauf l'incise : « Tous les jours pareils. J'arrive au boulot (même pas le travail, le boulot) et ça me tombe dessus, comme une vague de désespoir, comme un suicide, comme une petite mort, comme la brûlure de la balle sur la tempe » (LEVARAY 2002 : 3). Dans la première planche³ de la bande dessinée, les récitatifs assurent la narration textuelle grâce à l'emploi de la première personne du singulier : la focalisation se fixe sur le narrateur et sur son monologue intérieur. Les images apportent un changement au régime narratif parce qu'elles montrent le détail de la moitié du visage d'un homme en très gros plan dans la première case-bandeau et dans la seconde sa silhouette entière qui se profile sur le décor d'une usine, laquelle occupe plus des trois quarts de la page. Le lecteur identifie le personnage montré avec la source

³ Planche visible à la page web : <http://www.coinbd.com/series-bd/putain-d-usine/putain-d-usine/> [Consulté le 2.02.2015].

du texte parce qu'il est le seul à apparaître ; toutefois, on se trouve devant un décalage et une tension se crée entre ce qui est dit et ce qui est montré.

La monstration se réalise par l'utilisation de la forme d'ocularisation appelée « vision avec », où le personnage au premier plan est représenté de dos avec, au second plan, ce qu'il voit. Ainsi, par le contraste entre les deux images, le zoom sur le détail qui contraste avec la scène panoramique, et par la présence de la silhouette en négatif du héros qui regarde la scène du panorama en clair, nous suivons un double récit : celui d'un narrateur intradiégétique qui se mêle à celui du monstateur iconique. La collaboration entre texte à la première personne et image à la troisième est l'un des procédés les plus courants en bande dessinée, et ainsi le texte et l'image se trouvent dans une relation d'interdépendance, ils se complètent mutuellement pour véhiculer le sens. Dans ce cas particulier, l'image fournit l'information supplémentaire relative à la monstration de l'usine, alors que le texte se limite à évoquer le « boulot ».

La planche suivante⁴ (p. 4) est singulière car elle marque le passage du sujet de la narration du « je » au « on ». Levaray emploie l'impersonnel pour signifier que son vécu est comme celui de tous les autres ouvriers, et qu'ils partagent les mêmes expériences au quotidien. La mise en dessin du récit montre qu'Efix a opéré un changement au niveau de la focalisation : elle n'est plus fixe comme dans la planche précédente mais variable, parce qu'il montre huit sujets différents occupant chacun une case distincte et le texte cite leurs pensées successives.

L'analyse de la monstration peut ajouter quelques éléments à la réflexion. Les deux outils de l'ocularisation et de l'auricularisation sont utilisés de manière très significative. En ce qui concerne le premier, nous observons une ocularisation interne primaire : la première vignette montre deux mains tenant une tasse de café qui peuvent appartenir à l'un des personnages apparaissant dans la case suivante. À partir de la troisième case, huit visages en plan rapproché s'alternent, par le biais d'une ocularisation externe, et nul d'entre eux ne parle. De plus, la tasse présente au début apparaît dans six des huit cases suivantes. Au niveau de l'auricularisation, nous observons que le texte est toujours inséré dans des récitatifs qui ne sont ancrés à aucun des personnages-focalisateurs mais qui, au contraire, semblent flotter dans et entre les cases, comme pour renforcer l'idée, encore une fois, que les propos du narrateur sont partagés par les autres sujets montrés. Il s'agit d'une auricularisation zéro.

⁴ Planche visible à la page web : http://www.bdggest.com/preview-330-BD-putain-d-usine-recit-complet.html?_ga=1.74742673.241374476.1421088565. Consulté le 02.02.2015.

4.3. L'équivalence de style entre les deux récits

Nous avons évoqué plus haut le caractère fragmentaire du récit original de *Putain d'usine*, qui est maintenu dans l'adaptation. Nous pouvons suivre d'autres choix du dessinateur qui a voulu adapter le dessin au récit à reproduire afin de créer un récit autre :

Je me suis dit que j'allais profiter d'un découpage en chapitres-nouvelles pour essayer un truc différent à chaque fois. Le style est toujours le même, [...] mais les techniques sont différentes. Un chapitre raconte la nuit et la beauté d'une usine au crépuscule [...]. Un autre parle de la mort, c'est le noir et blanc pur qui l'emporte. Un troisième nous parle des humains, c'est le crayon et ses hachures qui viennent. (LEVARAY, EFIX 2007 : 134)

Le témoignage d'Efix à propos de ses choix est fondamental et définit ce que le lecteur perçoit très fortement dans le passage d'un chapitre à l'autre, parfois d'une planche à l'autre. L'auteur varie incessamment sa touche et utilise plusieurs manières de dessiner selon les sujets présentés dans le récit. On peut relever trois typologies différentes de dessin : la ligne claire, le crayonné et le dessin schématique, presque enfantin. La maîtrise dans l'emploi exclusif du noir et blanc ajoute un surplus de signification aux dessins et au récit bédéique.

On remarque que l'alternance de ces traits différents marque les passages importants de l'histoire : si la routine de l'usine est racontée par le crayonnage, l'accident survenu à l'improviste est dessiné par la ligne claire et par la présence d'un noir et blanc qui rend les silhouettes indéfinies sur un fond clair où le décor est par contre rendu dans le détail. De la même manière, ailleurs, les ouvriers ne sont en général que des figures toutes noires tandis que les hommes protagonistes des scènes sont tracés dans le détail ou par un détail de leur figure seulement (un pan de vêtement, une partie du visage, une main). L'auteur joue souvent en alternant les silhouettes noires avec les claires⁵, pour donner du rythme à la narration qui manifeste en conséquence des variations.

À l'occasion d'un énième accident, dans le chapitre *Déclenchement* (p. 77-78), Efix opère une synthèse extrême : les trois pages du récit de Levaray sont réduites à deux planches dont l'une est composée de neuf cases, l'autre comportant un seul dessin qui la remplit en entier. Nul besoin de raconter les détails : comme dans toute situation qui se répète, les spécificités ne sont plus importantes, si bien que les hommes sont rendus par de petites figurines

⁵ Cfr. la planche n°12 visible ici : http://www.bdgest.com/preview-330-BD-putain-d-usine-recit-complet_6.html

schématiques d'une ligne unique et le dessin est reproduit sur du papier froissé, comme si c'était un brouillon sans importance, récupéré dans une poubelle. En revanche, ce sont les bruits qui remplissent l'espace des cases et leur omniprésence signifie le grand danger vécu par les ouvriers et, surtout, leur insignifiance par rapport à celui-ci. Le texte présent dans les brefs récitatifs vise à ponctuer les moments de l'accident dans la première planche et à en tirer les conclusions dans la deuxième : « Pas la peine de faire un dessin... / Chacun de nous sait à quoi l'autre pense. / Maîtrisé / jusqu'à la prochaine fois ». L'intervention d'Efix est claire et la remarque métatextuelle est aussi incisive puisqu'elle exploite les caractéristiques du médium où elle s'inscrit : la mention du dessin inutile frappe par sa concision et par sa vérité.

Efix utilise d'autres stratégies pour rendre son adaptation plus frappante : la construction productrice lui sert pour indiquer des moments très particuliers de l'histoire. Lorsqu'un camarade raconte au protagoniste la vie en mer qu'il a dû quitter pour aller travailler à l'usine, nous suivons ses aventures dans une page unique où les cases ont disparu (p. 55). Le récit presque poétique de l'ouvrier qui se laisse aller à sa rêverie alcoolisée est reproduit dans un dessin qui présente plusieurs scènes superposées illustrant des tempêtes en mer. Le lecteur suit le récit des aventures, qui se passent l'une après l'autre dans un dessin unique à trois niveaux, sans aucune fracture ni démarcation entre les parties : les récits sont toujours les mêmes avec quelques petites variations et à chaque pause l'ouvrier triste les ressasse à l'identique.

Dans cette bande dessinée si composite, on trouve aussi l'utilisation de photos qui indiquent, sans la nécessité d'explications ultérieures, le contexte et les éléments évoqués par le récit et qui forment aussi des arrêts sur image obligeant le lecteur à faire une pause de réflexion.

Plusieurs analyses pourraient suivre et accompagner encore notre observation de la BD. Il nous semble cependant avoir mis en évidence les caractéristiques spécifiques de l'opération de transécriture mise au point par Efix. Ses choix stylistiques et sa profonde adhésion au texte original ont rendu l'adaptation de *Putain d'usine* un ouvrage réussi, fidèle à la matrice de l'original et en même temps unique dans sa singularité et dans la lecture de son auteur. Le passage d'un médium à un autre n'a pas appauvri le texte original, mais l'a doublé par la création d'un icono-texte reposant sur de nouveaux systèmes de signification. On peut sûrement affirmer que cette adaptation a exploité les possibilités du récit original et qu'elle les a même développés grâce aux outils de la bande dessinée.

Bibliographie

BADMAN, D., 2010, « Points de vue. Narration, focalisation et ocularisation dans les

- récits en bande dessinée », *Du9*, URL : http://www.du9.org/dossier/points-de-vue/#footnote_0_2698. [Consulté le 02.02.2015].
- BAETENS, J., 2009, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n. 16, « Images et récits », <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=974>. [Consulté le 02.02.2015].
- BERTHOUS, B., 2010, « Adaptations : une certaine littérature », *Du9*, URL : <http://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine> [Consulté le 02.02.2015].
- DÜRRENMATT, J., 2013, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier.
- GAULDREULT, A., MARION, P., 1998, « Transécriture et médiatique narrative », in A. GAULDREULT, T. GROENSTEEN (éds), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 31-52.
- GROENSTEEN, T., 1998, « Fictions sans frontières », in A. GAULDREULT, T. GROENSTEEN (éds), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 9-29.
- GROENSTEEN, T., 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF.
- GROENSTEEN, T., 2006, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Mouthiers-sur-Boëme, Éditions de l'An 2.
- LAVANCHY, E., 2007, *Étude du « Cahier Bleu » d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant.
- LEVARAY, J.-P., 2002, *Putain d'usine*, Paris, L'insomniaque.
- LEVARAY, J.-P., EFIX, 2007, *Putain d'usine*, Bois Guillaume, Éditions Petit à petit.
- LIPOVETSKY, G., CHARLES, S., 2004, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J., 2007, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- PEETERS, B., 2003, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion.
- SAMSON, J., 1998, « L'autre texte », in A. GAULDREULT, T. GROENSTEEN (éds), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 233-248.
- TOHME, Y., 2011, « Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées », in M. BRANGE, L. COLOMBO, P. PERAZZOLO (éds), *La BD francophone, Publifarum*, n. 14, 01/02/2011. URL : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=198 [Consulté le 25/01/2015].
- VOUILLOUX, B., 2013, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage*, n. 3, p. 1-15.

Laura Santone
Università Roma Tre
laura.santone@uniroma3.it

Le parfum et sa griffe : stratégies de séduction publicitaire

1. En guise de prémisses

En 1974, avec « Haute couture et haute culture », Pierre Bourdieu relançait dans *Questions de sociologie* un travail déjà exposé dans un précédent article, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », et dans le droit fil de la paronomase exhibée dans le titre, il relançait à l'adresse du grand public l'interrogation avec laquelle Marcel Mauss avait clos plusieurs années auparavant son essai sur la magie : « Où est l'équivalent dans notre société ? ». Question à laquelle il donnait la réponse suivante : « Je voudrais montrer que cet équivalent, il faut le chercher dans *Elle* ou *Le Monde* (spécialement dans la page littéraire) » (BOURDIEU 1984 : 197).

Prolongeant la réflexion de Bourdieu, cet article se propose de continuer à scruter *Elle*, ce magazine étant encore aujourd'hui en « position dominante » – comme le diraient les sociologues – et pouvant être considéré comme la revue féminine par antonomase, où les relations qui viennent se dessiner entre les soi-disant « biens de consommation » – dans notre cas les parfums – et les « goûts » ne vont pas sans éclairer les dynamiques qui s'instaurent entre les « pratiques » que la consommation de ces biens sous-tendent et les « propriétés » qui en orientent le choix et, par conséquent, l'acte d'achat¹. Il s'agira, plus précisément, d'interroger les stratégies de séduction verbo-iconique en vertu desquelles la publicité du parfum « griffé », de luxe, réussit à incarner une sorte d'objet magique, un *pharmakon* qui dans la marque inscrit l'entière puissance du Nom, à savoir l'énergie supplémentaire et miraculeuse d'un *mana* porteur de ces

¹ Dans « Les métamorphoses du goût », Pierre Bourdieu précise : «... il faut rappeler comment se définissent *les goûts*, c'est-à-dire les pratiques (sports, activités de loisir, etc.) et les propriétés (meubles, cravates, chapeaux, livres, tableaux, conjoints, etc.) à travers lesquelles se manifestent *le goût* entendu comme principe des choix ainsi opérés » (BOURDIEU 1984 : 161 ; c'est l'auteur qui souligne).

significations latentes² qui, comme l'écrivait Barthes en 1963, « donnent ainsi à l'homme qui les reçoit la puissance même d'une expérience de totalité » (BARTHES 1963 : 95).

Dior, Chanel, Yves Saint-Laurent notamment sont à compter parmi les griffes les plus renommées et ils dessinent à eux seuls un véritable paradigme où circule le germe d'une tautologie : le luxe appelle la beauté, et vice-versa, et cette relation tautologique affirme, subrepticement, une doxa élémentaire, à savoir que le parfum de luxe, non moins que l'habit, « fait le moine ».

Dans cette perspective, ce qu'observait Roland Barthes en 1964 s'avère alors précieux. À la distinction saussurienne Langue-Parole, le sémiologue corrélait l'opposition *fashion-group*-modèle choisi, à savoir, d'une part, la Mode émanant d'un code plus institutionnel, indépendant de l'individu et s'actualisant dans le « costume » – le niveau de la Langue – et, d'autre part, l'« habillement », soit l'habit « endossé », expression du même code dans un cadre plus individuel, actualisant sur le sujet les instances plus générales du costume – le niveau de la Parole. Il revenait ainsi, avec sa plume de sémiologue, sur ce rapport bivalent d'analogie oppositive que l'anthropologie avait déjà défini avec Claude Lévi-Strauss (1958), qui avait repéré dans l'habit la médiation entre Nature et Culture.

Une fois ces prémisses posées, il est d'un grand intérêt, pour un linguiste, d'examiner les modalités énonciatives et argumentatives que la publicité met en œuvre afin qu'un parfum soit choisi et « endossé », en s'inscrivant ainsi dans les « protocoles » de consommation qui caractérisent les composantes sociales du « costume » des acheteurs impliqués – sexe, classe, âge, degré de culture... Protocoles qui fonctionnent, à bien y regarder, comme une véritable rhétorique, le choix d'un parfum passant toujours par un acte préliminaire de sélection et un acte complémentaire de combinaison. Un parfum, en outre, est généralement choisi à l'intérieur d'une gamme de produits alternatifs disponibles sur le marché, et sa singularité dans la multiplicité ne va pas sans introduire une variation s'exprimant au niveau du « détail », de l'« accessoire » qu'on va lui associer, ce qui détermine une mutation de sens complémentaire façonnant le mode personnel de « s'habiller ». On se demande alors : que « signifie » porter un parfum Dior plutôt qu'un parfum Chanel, ou vice-versa ? Quels critères peut-on retrouver dans le choix qui préside d'abord à l'achat, et ensuite à l'emploi d'un parfum ? Quelles sont les variables – les axiologies – qui en dictent la combinaison avec un certain habit ou une certaine occasion ?

² Comme le rappelle Claude Lévi-Strauss dans son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », le mana revêt « une *fonction sémantique* » (souligné par l'auteur) censée apporter au signifié un contenu symbolique supplémentaire, un sens « flottant » ayant « les caractères de puissance secrète, de force mystérieuse » (LÉVI-STRAUSS 1950 : XLV).

Autant de questions auxquelles on essaiera de fournir des réponses en observant de près quelques publicités de parfums de luxe³ que nous avons sélectionnées dans les pages d'*Elle*.

2. La construction du sens

Dans la *Rhétorique* d'Aristote, on lit que les choses agréables et belles sont à considérer comme des « biens », et que le « plaisir », dont les êtres vivants sentent naturellement le désir, fait lui aussi partie de ces « biens ». Sur le fil de ce rapport d'inclusion analogique, on peut considérer les parfums de luxe en tant que « biens producteurs de plaisir » (ARISTOTE 1967 : 1362). Ce n'est pas un hasard, alors, si la publicité les met en rapport avec des champs sémantiques hyperboliquement déclinés qui évoquent presque toujours la merveille, le rêve, l'évasion mythique, et si les images, les rythmes et les sons résonnent de façon à transporter dans un monde idyllique, utopique – magique –, qui gomme la véritable cible du message, à savoir l'achat, habilement relégué en position secondaire. En effet, rêves et désirs, en favorisant la fermentation de l'imaginaire, substituent à la logique de l'énoncé la logique de la fable-affabulation et, dans ce cadre communicationnel, le corps, « le plus bel objet de consommation » selon Jean Baudrillard (1970 : 199), représente l'un des motifs les plus exploités à travers lequel instaurer le dialogue avec mythes collectifs et personnels, tout en remettant « en marche les vieux processus imaginaires d'identification et de projection d'où naissent les dieux » (MORIN 1972 : 92). Nu ou (à demi) habillé, au premier plan ou suggéré, montré métaphoriquement ou métonymiquement, le corps est le symbole-archétype par excellence du désir, c'est dans sa chair que s'inscrit la « recherche du plaisir originel » (BARTHES 1994 : 515) et que se dessine le lieu de conjonction entre le sens de l'image-texte et les « sens » du destinataire.

Or, ce double travail du « sens » se greffe, à y regarder de près, sur les mécanismes associatifs de la connotation, car le plan référentiel du signifiant, ne pouvant pas gérer de façon autonome les relations qui s'instituent avec la réalité extra-linguistique, convoque à côté du référent des valeurs additionnelles auxquelles le message publicitaire doit nécessairement « s'associer » puisque, comme nous l'enseigne Roland Barthes, c'est « au niveau du message associé

³Nous entendons « luxe » dans l'acception de Jean Baudrillard, c'est-à-dire le luxe comme impératif majeur de la publicité et de la logique de la consommation. Il écrit : « ce que nous consommons en elle [la publicité] c'est le luxe d'une société qui se donne à voir comme instance dispensatrice de biens et se 'dépasse' dans une culture. Nous sommes investis à la fois d'une instance et de son image » (BAUDRILLARD 1968 : 232).

que s'établit le centre du message publicitaire » (BARTHES 1994 : 511). Il s'agit, plus précisément, de « redoubler » le message dénoté – ou littéral – d'un message connoté – ou symbolique –, qui relève de ces façons de dire et d'être qui définissent les « conditions d'acceptabilité » de la langue et de la culture d'une communauté. Lorsqu'un tel « centre » est manqué, ce n'est pas seulement la publicité en tant qu'opération de marketing qui a échoué, mais c'est le discours lui-même qui n'a pas fonctionné, puisqu'il n'a pas été capable de correspondre aux sens implicites et explicites légitimés par les destinataires. Il suffit d'un exemple : la campagne publicitaire d'il y a quelques années pour le parfum « Dolce&Gabbana », où une jeune femme, proie irrésistible en raison de sa « fragrance », est clouée au sol sous le regard impassible d'un groupe de jeunes hommes. La scène avait été perçue partout en Europe comme la simulation d'un viol et avait suscité de fortes réactions en défense de la dignité féminine. La condamnation de la part d'Amnesty International avait été particulièrement emblématique, et elle fut en effet immédiatement suivie par la censure. Cette publicité offensait visiblement le goût et la morale, se heurtant ainsi aux *habitus* du « marché », dans ses multiples acceptions de capital commercial, linguistique et culturel. Dans ce cadre, il faut souligner que la notion de culturel englobe par ailleurs la notion d'*ethos* et de toutes les dispositions que les différentes « postures » du dire et du faire incorporent. Car, comme nous l'explique Pierre Bourdieu :

... les valeurs sont des gestes, des manières de se tenir debout, de marcher, de parler. La force de l'*ethos*, c'est que c'est une morale devenue *hexis*, geste, posture. (BOURDIEU 1984 : 133-34)

Un coup d'œil sur la publicité des parfums nous confirme, de façon symptomatique, que l'assise que les publicitaires donnent à l'articulation du message est toujours d'ordre euphorique, « ou plus exactement », comme le disait Roland Barthes, « euphémique » (BARTHES 1994 : 512). Euphorie et euphémie travaillent, en fait, à l'unisson, et tissent figures rhétoriques, jeux de mots, relations et associations qui réveillent ces rêves personnels et collectifs où se réverbèrent les grands thèmes oniriques de l'humanité – paradis perdus, sensations, émotions... Et si en rhétorique l'euphémisme, en tant que figure de style, adoucit des noms ou des idées désagréables, dans notre cas, comme l'explique Bourdieu, l'euphémisation est une opération s'appliquant à la totalité du système du discours, soit le champ du dicible, où le travail de « mise en forme » est indissociable « de la forme dans laquelle il se manifeste » : plus précisément, pour notre analyse, la « mise en forme » sur papier de l'impalpabilité d'une odeur, d'une essence-absence « que tout le champ autorise et appelle » (BOURDIEU 1984 : 140-141) et que le « marché » affiche comme euphorique, c'est-à-dire en mesure d'envoûter le destinataire grâce à son pouvoir évocateur.

L'étymologie elle-même est, dans ce cadre, très significative. *Per-fumum* signifie « à travers la fumée » : la publicité des parfums marque ainsi, étymologiquement, une sorte de voyage initiatique vers un « au-delà » qui neutralise toute référence concrète en y superposant une matière sans âge et sans temps. Et où le *fumum* rappelle symptomatiquement l'ingrédient archaïque par excellence des plus anciennes pratiques magiques, tout en évoquant par ricochet la force personnelle des dieux, le *mana* – que nous avons mentionné auparavant – qui soude ensemble la terre, les nuages et la pluie (LÉVI-STRAUSS 1958 : XLVII), dans le but de restaurer l'unité perdue entre l'ordre terrestre et l'ordre céleste, entre soi et l'*Autre*. L'*Autre* : à savoir le « divin », élément constitutif du miracle, du rêve, de la vision. Mais cet *Autre*, tout comme la poésie, constitue en même temps, l'« équivalent magique » que Pierre Bourdieu trouvait, outre que dans *Elle*, dans la page littéraire du quotidien *Le Monde*, dans la substance, tout aussi magique et céleste, des secrets de la *lettre*.

Mais il y a plus. En observant d'un regard particulièrement attentif la publicité des parfums de luxe, on s'aperçoit qu'il s'y produit le même hiatus qui, en rhétorique, se manifeste entre usage commun des signes et littéralité du sens. En effet, le parfum, essence et absence en même temps, tout en étant une « figure » commune, un signe-objet d'usage quotidien, définit en filigrane, à l'intérieur des signes eux-mêmes, le geste d'un « écart » qui galvanise le luxe de la griffe *versus* la quotidienneté, sans cesser pour autant d'appartenir à l'usage⁴. C'est exactement moyennant ce paradoxe, qui constitue, comme le rappelle Gérard Genette, le paradoxe même de la rhétorique, que la publicité des parfums de luxe « consiste à signifier quelque chose en vertu de la construction grammaticale » qui leur est propre (le flacon, ses lignes, ses couleurs, les thèmes suggérés par le slogan...), et par le biais de laquelle sont déclinés des effets de bonheur censés réorganiser l'usage commun des signes *via* des modifications particulières qu'on appelle « figures »⁵. Et, c'est toujours Genette qui nous le dit, « c'est en vertu de cette modification particulière que chaque type de figure devient *une espèce à part* » (GENETTE 1960 : 77). Il ne nous reste alors qu'à proposer quelques exemples, chacun valant comme « type de figure » dont les traits restituent sur le marché « une espèce à part », culturellement connotée. Ces mêmes traits affleurent comme les désignants d'un paradigme que le parfum de luxe, assimilé de plein droit à cette « manière de porter » que Roland Barthes observait dans le vêtement de mode, parvient à dégager en guise de « vestèmes »⁶.

⁴ Voir plus largement GENETTE 1968.

⁵ Ce que Roland Barthes (1993 : 861), *mutatis mutandis* appelait, à propos de la mode, les « variations pertinentes ».

⁶ « Pour ces morphèmes vestimentaires – explique Barthes – je proposerai le nom de

3. Micro-corpus de référence

L'éveil du désir de Lolita Lempicka, *J'adore* de Dior, *Eau de merveilles* d'Hermès : trois parfums que nous considérons comme hautement représentatifs et où l'objet réel s'éclipse derrière des « figures » qui, avec la force d'un enchantement, ouvrent vers l'« au-delà » de l'objet lui-même, le dépouillant de toute référence conceptuelle et l'élevant – comme le veut le préfixe *per* de *perfumum* – dans le sublime, au-delà de la « chose » elle-même, loin du naturel et de l'ordinaire.

Ce qui frappe immédiatement dans la publicité *L'éveil du désir* de Lolita Lempicka, ce sont les effets de sens confiés à la magniloquence iconique (voir Images 22 et 23). Effets au caractère sémantique non articulé, que les figures rhétoriques de la suspension et de la digression retardent et répandent sur trois pages dépositaires des « métamorphoses » miraculeuses de l'objet. Le résultat est celui d'une diégèse qui projette le sémantique au niveau iconique, ce qui va au-delà du registre du discours et qui correspond exactement à ce que la créatrice explique sur le site de la marque. En présentant *L'éveil du désir*, elle écrit :

Conte de fée pour femmes. Riche de symboles empruntés à l'imagerie de l'amour, il nous entraîne dans un monde merveilleux, qui réenchante le quotidien.

Et encore :

La Sirène pour mythe, la mer pour écrin. Lolita Lempicka nous entraîne dans la légende avec un mythe dangereusement féminin. Entre désir et perdition se dévoile une féminité ambivalente, qui attire et envoûte.

Alors qu'à propos du flacon :

...flacon-bijou, il garde des souvenirs du fond des mers⁷.

La description élogieuse du produit que vante le site articule une énonciation dont la mise en scène épидictique⁸ procède par images ; le destinataire – ou mieux

'vestèmes', par analogie avec les 'mythèmes' de Cl. Lévi-Strauss » (*Ibidem*). Et pour Barthes aussi, comme pour Bourdieu plus tard, le magazine de mode par excellence auquel se référer pour observer le système de la mode, c'est *Elle*.

⁷ Consulter le site <http://parfumslolitalempicka.com/>

⁸ N'oublions pas que, comme le remarquent Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme (1997), la publicité s'appuie sur le genre épидictique pour sa part descriptive et sur le genre délibératif pour sa part argumentative.

la destinataire, l'acheteuse potentielle – est transporté dans un règne idyllique où les images évoquées tissent une vision poétique dont la contribution au plan argumentatif se révèle essentielle. La pluralité des parcours sémantiques fait pression sur deux isotopies mises en corrélation par des transferts métonymiques : une isotopie mythologique, avec une référence implicite à Mélusine, la *femme fatale* fée, femme et sirène, qui ensorcelle et conduit à la perdition ; et une isotopie liquide, dont il faut identifier les indices de référence dans la mer et dans ses fonds, mais également dans l'occurrence du verbe « réenchanter », qui actualise le parfum comme *pharmakon*-potion magique. Cela vaut aussi pour la lettre *L*, métonymie – et ossature – du parfum lui-même, comme l'illustre clairement l'image 23 : phonème par excellence qui dépeint « un glissement, un écoulement, quelque chose de lisse, de léger » (FONAGY 1979 : 30), elle incarne la symbolique profonde de la fragrance et polarise le plan des sens connotés. Sans compter que, au niveau pragmatique, elle permet d'axer l'argumentation « autour du produit et de son utilisateur »⁹.

Lolita Lempicka est alors ce parfum à forte évocation mythique à « endosser » dans toutes les occasions et destiné aux femmes « sans âge », qui ne renoncent jamais à valoriser leur féminité mystérieuse et ensorcelante. La consommatrice, par son achat, « ne fera que consacrer l'événement du mythe » (BAUDRILLARD 1970 : 199).

Passons maintenant à *J'adore* de Dior. Sur le fond d'une matière fluide couleur de l'or qui rappelle l'écume d'une mer divine, le slogan surgit comme la « forme » divinement ordonnée et récite : « J'adore. Le féminin absolu ». À la page successive – dans ce cas aussi la publicité sur support papier s'appuie sur un effet de digression – le slogan, répété, connote allégoriquement la naissance de la beauté, qu'incarne une jeune femme, un mannequin rigoureusement blond et au teint d'or. On reconnaît l'isotopie mythique de la naissance d'Aphrodite, déesse de la beauté impérissable, la plus belle en absolu parmi toutes les divinités helléniques justement parce qu'elle est engendrée et portée à la lumière par le mystère de la mer. Et, comme la mer, l'or, dans son état liquide, fait allusion au mystère de la création de la beauté féminine, la connotant d'une préciosité où baignent les traits du luxe. Sans négliger le jeu supplémentaire qui s'installe autour de l'allitération de l'or au niveau phonique : fondement même de la maison Dior, /or/ est repris dans « J'adore », en réalisant un effet de *mimésis* idéographique qui re-motive de l'intérieur le nom de la marque tout en réveillant un imaginaire collectif. Si l'on écoute attentivement la publicité télévisée, il est aisé de constater

⁹ Car, comme le rappelle Marc Bonhomme (2009), « dans le domaine publicitaire l'argumentation métonymique se déploie selon une grande cohérence pragmatique, axée autour du produit et de son utilisateur... ».

que c'est le son /r/, associé au groupe timbrique /or/, qui crée toute l'euphorie – et l'euphémie – du texte publicitaire, en faisant rayonner *in vivo, via* la « voix de charme »¹⁰ qui parcourt le fond musical, la préciosité constitutive du métal en une harmonie phonique globale¹¹ répandant l'« or » par réfractions contigües. Nous en reproduisons le texte, relativement court :

Oser, oser s'abandonner / est-ce un mal de succomber ? /
 Ici, maintenant / j'ai fait un rêve /
 La vie n'est pas en noir et blanc / la vie est en or /
 J'adore / J'adore, le nouveau parfum de Christian Dior

L'effet qui en découle est celui d'une représentation acoustique qui dans la vocalité et dans une intonation soufflée, à peine perceptible, inscrit le *charme* d'un enchantement sonore qui décompose l'objet en soi et en propage l'essence sublime, en en faisant donc l'« Objet » par excellence, à savoir un objet de luxe.

J'adore est ainsi le parfum dont toutes les femmes rêvent et qui incarne la promesse d'une beauté précieuse et secrètement voluptueuse. C'est le parfum « par excellence », qui résume le culte du corps féminin en tant qu'« objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous » (BAUDRILLARD 1970 : 199). Il confirme en outre l'image stéréotypée d'un *charme* bien français¹² et d'une France raffinée (voir Image 24).

Le dernier exemple que nous voulons proposer concerne l'*Eau Des Merveilles* d'Hermès. Publicité qui n'est jamais passée sur les écrans de télévision¹³ refusant idéologiquement, par là, la matière « brute » du tube cathodique. Car il s'agit, avec ce parfum, de l'épiphanie du divin, et la divinité ne peut se manifester que dans l'enchantement – et le silence – du mystère, de l'étonnement, de l'émerveillement, sous une pluie solaire qui facette l'air de lapilli d'or flamboyants. Ce slogan, décliné sur des petits points d'encre rouge, calque le nom du parfum dont les lettres « flottent » dans l'air, en dessinant une courbe qui rappelle la forme arrondie du flacon. Symbole de la perfection, le cercle est aussi le symbole de la renaissance continuelle, de l'éternité du renouvellement divin

¹⁰ Nous faisons allusion ici à la très belle étude de Pierre Léon (1981) sur la « voix de charme » de Brigitte Bardot.

¹¹ Au concept d'harmonie, intimement lié à l'idée de perfection, concourent aussi les caractères arrondis de la marque. Voir aussi l'étude de Renáta Varga (2002) sur le parfum *Hypnotic Poison* de Dior.

¹² Qu'il nous soit permis de renvoyer à ce propos à notre article « *Charme, chic, boutique*. Su tre marche linguistiche francesi dell'icona del lusso » (2009).

¹³ Même si elle est disponible, comme c'est le cas de Lolita Lempicka, sur YouTube.

qui participe symbiotiquement du parfum et de ses « merveilles ». Dans le plein respect de l'étymologie latine « *seducere* », *Eau Des Merveilles* séduit, dans le sens qu'elle « porte ailleurs », « emmène à l'écart », c'est-à-dire au-delà de la réalité pure et dure, vers le mystère même de la création, évoquant ainsi des correspondances arcanes qui creusent, au sein du langage, des espaces intérieurs – et antérieurs – où les figures d'un signifiant « absent » s'imbriquent avec le signifiant « présent »

Eau Des Merveilles est alors le parfum qui réalise la « forme » divine par sa profération même, le parfum qui associe le mythe du plaisir avec l'énergie vitale d'un tourbillon, notamment le tourbillon féminin de la séduction entendue et vécue comme illumination – merveille – de l'être. Et où l'idée d'un corps merveilleux sert de contrepoint à celle de « corps glorieux », habitacle du désir et de la jouissance, dont la beauté passe « par le détour – comme le veut encore l'étymologie de *seducere* – du réinvestissement narcissique » (BAUDRILLARD 1970 : 207). (voir Image 25)

4. Conclusion

Au terme de cette petite incursion dans le monde publicitaire des parfums, il vaut la peine de rappeler encore une fois ce qu'écrivait Roland Barthes en 1963 :

L'excellence du signifiant publicitaire tient ainsi au pouvoir, qu'il faut savoir lui donner, de *relier* son lecteur à la plus grande quantité de « monde » possible ; le monde, c'est-à-dire : expérience de très anciennes images, obscures et profondes sensations du corps, nommées poétiquement par des générations, sagesse des rapports de l'homme et de la nature, accession patiente de l'humanité à une intelligence des choses à travers le seul pouvoir incontestablement humain : le langage. (BARTHES 1963 : 95 ; souligné par l'auteur)

L'année suivante, ce concept d'« humain » avec lequel il avait glosé sa réflexion, sera repris pour l'ouverture d'une interview à la RAI :

La publicité [...] est un travail [sic] à la lettre dialectique, visant à disposer à l'intérieur des limites draconiennes du contrat commercial quelque chose de proprement humain. (BARTHES 1994 : 507)

Dans une étude parue en 2008 dans la revue *Littérature*, Georges Molinié recentrait la rhétorique sous un angle sémio-linguistique, en articulant la signification au « rhétorique », entendu comme un espace « consubstantiel à la pensée du social ». C'est à partir de cet espace que l'opération langagière se constitue dans une relation de connexion entre le sémiotique et l'anthropologique, ce dernier étant considéré comme « l'horizon, l'atmosphère, le climat de tous les

rivages, de toutes les rhétoriques » (MOLINIÉ 2008 : 83). Ce qui veut dire que la manifestation sémiotique du processus de production-réception du sens, ainsi que la relation entre toute subjectivité et l'extériorité, sont totalement solidaires des formes de l'anthropologique. Il s'ensuit que la signification se déploie entre la composante pathétique et la composante noétique, en passant ainsi par « un mixte somatico-thymico-noétique, corporo-affectivo-rationnel » où se retrouve « le matériau à la fois pur et composite de l'humain comme humain » (MOLINIÉ 2008 : 86). Et c'est justement à partir de cette solidarité symétrique entre le « sens », d'une part, et l'« humain », de l'autre, que prend forme, selon Georges Molinié, « le rhétorique » :

... le rhétorique se forme à la rencontre du *logos* et du social : c'est le champ, à la fois malléable et actif, de l'architecture socio-politique de l'univers mondain, où se vivent les interactions humaines, comme humaines, à travers les praxis discursives. (MOLINIÉ 2008 : 87)

Et où la notion d'« univers mondain », en tant que champ privilégié entre les interactions humaines et les praxis discursives, nous aide à éclairer ultérieurement la réflexion de Pierre Bourdieu que nous avons posée en ouverture en tant qu'axiome de notre parcours. Le sociologue voyait dans *Elle* ou *Le Monde* les espaces à considérer comme les nouveaux équivalents de la magie ; plus précisément, les espaces où de nouvelles postures du sens émergeaient et se révélaient susceptibles de fonctionner comme un *mana* des temps modernes flottant entre les « choses » – autrement dit l'« univers mondain » – et l'« humain ». *Mana* que la publicité des parfums, à bien y regarder, déploie implicitement, ne décrivant pas un *sens*, mais désignant des « figures » de sens entre signifié et signifiant, c'est-à-dire évoquant des *sens* interactifs entre le corps, l'esprit et les affects. Les parfums de luxe et les « promesses » dont ils sont porteurs, on l'a vu, fonctionnent comme des signes collectifs, et, à côté d'une dimension ornementale d'« embellissement », font toujours appel à une dimension affective, pathémique, en actualisant le produit comme une forme-sens culturellement connotée, où la fonction phatique – au sens de Jakobson – s'exerce en investissant le sujet – et le discours – par évocation de ces qualités qui résonnent comme des valeurs à la fois individuelles et universelles. Ce qui renforce, d'une part, la portée persuasive à l'égard du bien à acheter et à consommer, et qui implique, de l'autre, une éthique du luxe redéfinissant la beauté « comme la réduction de toutes les valeurs concrètes, les « valeurs d'usage » du corps » à des « valeurs d'échange » (BOURDIEU 1970 : 207) à l'intérieur d'un ensemble axiologique – le « système vestimentaire » dont parle Roland Barthes – où les *formes* déclinent des « faits de costume » à forte valeur sociale. Le « costume » étant – toujours d'après Barthes – « fortement signifiant, il constitue une relation intellectuelle, unificatrice, entre le porteur et son groupe », « tel

costume [tel parfum] peut notifier des concepts d'apparence psychologique ou socio-psychologique... » (BARTHES 1993 : 748-749).

Il va de soi, alors, que si le parfum de luxe, dans l'univers mondain des choses partageables, est susceptible de se configurer en tant qu'objet par « excellence » – au sens large – en liaison sémantique avec les costumes/*habitus* de ses utilisateurs, les stratégies de séduction publicitaire qui en sollicitent l'achat visent la personne en élaborant le *sens* comme « effet de valeur » (MOLINIÉ 2006 : 266), autrement dit en faisant de la rhétoricité interne au langage et à tout acte de sémiose une pratique tout autant de luxe, à entendre « comme emphase de la significativité du ressentir sensible, de tout ressentir sensible » (MOLINIÉ 2008 : 88). Ce qui nous légitime à « ressentir » dans l'essence-absence de la fragrance du parfum de luxe cette dimension fondamentale du langage déjà dévoilée par Aristote : ni la connaissance, ni l'information, mais *eudaimonia*, soit le bonheur en tant que source de plaisir¹⁴, le plaisir des *sens* des sujets prenant part à l'« humain » de l'interaction.

Références bibliographiques

- ACKRILL, L., 1985, *Aristotle on Eudaimonia*, Oxford, Oxford University Press.
- ADAM, J.M., BONHOMME M., 2005 [1997], *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Armand Colin.
- ARISTOTE, 1967, *Rhétorique*, I, Paris, Les Belles Lettres.
- BARTHES, R., 1963, « Le message publicitaire, rêve et poésie », *Les Cahiers de la publicité*, n. 7, p. 91-96.
- BARTHES, R., 1964, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1993a, « Histoire et sociologie du vêtement », in *Œuvres complètes*, I, édition établie et présentée par É. Marty, Paris, Seuil, p. 741-753.
- BARTHES, R., 1993b, « 'Le bleu est à la mode cette année'. Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode », in *Œuvres complètes*, I, édition établie et présentée par É. Marty, Paris, Seuil, p. 856-868.
- BARTHES, R., 1994, « Société, imagination, publicité », in *Œuvres complètes*, II, édition établie et présentée par É. Marty, Paris, Seuil, p. 507-517.
- BONHOMME, M., 2009, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *Argumentation & Analyse du discours*, n. 2, 2009, <http://aad.revues.org/495>.

¹⁴ Le terme *eudaimonia* utilisé par Aristote signifie, littéralement, celui qui a un bon *daimôn*, c'est-à-dire celui qui, grâce à la faveur des dieux, vit dans le bonheur et dans la prospérité. Chez Aristote la quête de l'*eudaimonia* doit engager tout l'être humain et, plus qu'un état divin, le mot désigne un état subjectif de satisfaction et de plaisir. Voir aussi ACKRILL 1985.

- BOURDIEU, P., 1984, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.
- BAUDRILLARD, J., 1968, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, J., 1970, *La Société de consommation*, Paris, Denoël.
- FONAGY, I., 1979, *La Métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier.
- GENETTE, G., 1968, « La retorica e lo spazio del linguaggio », *Tel Quel*, n. 2 [nn- 17-19 de l'édition française], Milano, Jaca Book, p. 75-85.
- LÉON, P., 1981, « BB – ou la voix ‘charmeuse’ ‘petite fille’ et ‘coquette’ », *Studia Phonetica*, n. 18, p. 159-171.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1950, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, p. IX-LII.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MOLINIÉ, G., 2006, « Pour une sémiotique de l'art verbal », *Quaderni del CIRSIL*, n. 5, p. 265-270.
- MOLINIÉ, G., 2008, « Vers la recomposition des problématiques », *Littérature*, n. 149, p. 83-88.
- MORIN, E., 1972, *Les stars*, Paris, Seuil.
- SANTONE, L., 2009, « *Charme, chic, boutique*. Su tre marche linguistiche francesi dell'icona del lusso », in F. FIORENTINO (éd.), *Icone culturali d'Europa*, Macerata, Quodlibet, p. 121-133.
- VARGA, R., 2002, « L'articulation des messages dans une publicité de parfum : *Hypnotic Poison* de Dior », *Communication et langages*, n. 132, p. 91-103.

Michèle Gellereau
Université de Lille3
laboratoire GERiCO
michele.gellereau@univ-lille3.fr

Quand l'objet exposé devient le médiateur : l'expérience de visite d'un dispositif interactif

La médiation de la visite est un thème qui intéresse Mariagrazia Margarito et que j'ai eu plusieurs fois plaisir à discuter avec elle. C'est donc ce thème que je souhaite reprendre pour cet ouvrage en développant une discussion sur la médiation des objets d'expositions. Mariagrazia a beaucoup travaillé sur les textes expographiques, moi-même sur la visite guidée et je voudrais ici, en contrepoint, parler d'une recherche dans laquelle une part de sensibilité nouvelle, presque de poésie, a émergé dans la construction d'un rapport spécifique du discours oral avec l'objet exposé. Il s'agit d'un cas où l'objet exposé parle, devient médiateur, bien sûr grâce à une médiation narrative construite, mais aussi par un effet un peu magique d'interprétation sensible et esthétisée. Ce que je voudrais questionner ici, en écho notamment à l'article de Mariagrazia dans l'ouvrage *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations* (MARGARITO 2014 : 29-41), c'est la nature de l'expérience de visite quand l'objet exposé est à la fois un objet esthétique **et** le dispositif de médiation.

Je proposerai donc une analyse issue d'une étude de cas, celle de la médiation d'un dispositif nommé *Le Vase qui parle* ; je développerai ensuite quelques éléments de réflexion sur la médiation quand elle devient elle-même élément d'exposition, pour ouvrir à quelques questions sur la médiation des patrimoines.

I. Animer un artefact qui représente l'objet : le cas du *Vase qui parle*

Brisons tout de suite le charme : *le Vase* (avec un grand V) *qui parle* n'est pas un vase qui parle ; la majuscule est là pour indiquer qu'il s'agit d'autre chose. Il s'agit en fait d'un artefact ou d'un avatar audiovisuel numérique interactif. C'est la reproduction en toile et en très grand format (la taille d'une petite salle de musée) d'une céramique grecque conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille. Cet artefact interactif permet aux publics de découvrir le décor des scènes mythologiques de la céramique, reproduit avec exactitude sur la toile, par l'intermédiaire de pointeurs numériques restituant des informations dans un casque audio. Voilà pourquoi il parle, et pourquoi aussi il s'agit un projet

expérimental subventionné, à la fois de valorisation d'un patrimoine reconnu et d'innovation technologique très pointue¹.

Juliette Dalbavie (laboratoire GERiiCO), quelques étudiants de master et moi-même avons mené une réflexion sur la médiation et réalisé l'étude des premiers usages de ce dispositif (DALBAVIE, GELLEREAU 2013, 2014). Dans ces travaux, nous avons mis l'accent sur le *Vase* comme « dispositif de médiation culturelle et patrimoniale, tout à fait innovant sur le plan de la technologie interactive mais qui travaille à l'effacement du modernisme technologique au profit d'une immersion dans un monde patrimonial fortement relié à l'objet original. » (DALBAVIE, GELLEREAU 2013 : 50)

La question que je voudrais approfondir ici est en discussion avec le propos de Mariagrazia dans un article sur les textes d'accompagnement dans les expositions. À propos des textes expographiques du Palazzo Massimo à Rome et de la mise en abyme vidéo-scripturale de citations d'après Sénèque, accompagnées de photos d'objets d'art, elle écrit (c'est moi qui surligne la fin de la phrase) :

cette donnée, à savoir le texte expographique, qui est censé concerner un expôt, sa caractéristique fondante nous semblait-il, s'estompe complètement dans cet éclatement du texte. La citation elle-même *se transforme en un objet d'art*. (MARGARITO 2014 : 40)

Certes, la citation-texte a un statut spécifique, mais c'est la question de sa transformation en œuvre et plus généralement celle de l'esthétisation de la médiation que je souhaite souligner ici. En écho à cette description, j'interrogerai en effet une autre forme inattendue de médiation qui selon moi participe d'une transformation de l'expérience muséale du visiteur : celle du dispositif interactif du *Vase qui parle*. Je me suis demandé dans quelle mesure l'artefact médiateur ou avatar (deux termes issus d'univers de référence possibles, celui du musée et celui du jeu vidéo) peut-il être à la fois dispositif de médiation (d'un original et de soi-même) et œuvre à part entière ? Quelle expérience de visite produit cet objet « avatar » qui raconte son histoire et ses peintures ?

¹ Porté par l'Université Lille 3, le « Vase qui parle » est un projet collaboratif qui a réuni, lors de sa conception éditoriale, le Service Commun de Documentation (Bibliothèque Centrale et Bibliothèque des Sciences de l'Antiquité), le Learning Center Archéologie/Égyptologie, le Département « Langues et cultures antiques » (UFR Humanités) et les laboratoires HALMA-IPEL (UMR 8164) et GERiiCO. La conception numérique de ce dispositif interactif a été confiée à l'association Dév-ô-Cité. Projet retenu dans le cadre de l'appel à projets « services numériques culturels innovants » 2012, le « Vase qui parle » a été réalisé avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication. Il a également été lauréat du fonds « Expériences interactives » mis en place par Pôle Images Nord-Pas-De-Calais (Pictanovo) lors de l'édition 2012.

Présentation de l'objet (voir Image 26)

Le Vase qui parle est la reproduction à échelle 17 d'une céramique grecque de petite taille, un vase à trois pieds attribué au Peintre C., réalisé vers 570-560 avant J.C. à Athènes qui servait à contenir de l'huile parfumée (onguents liquides) et dont les 3 faces sont décorées de scènes mythologiques illustrant la Guerre de Troie. Sa numérisation en 3D très haute résolution a permis ensuite de créer un avatar géant du vase constitué de toile imprimée (éclairée) et de deux plateaux horizontaux. « Cet artefact est interactif : le visiteur muni d'un casque audio (sans fil) et d'un pointeur laser infrarouge est invité à explorer les faces du vase en pointant vers la partie de l'œuvre qui l'intéresse. S'il vise une zone d'intérêt définie par le concepteur et enfonce le bouton du pointeur, celle-ci s'éclaire et des informations détaillées sur cette zone lui sont alors envoyées dans son casque.

Le dispositif s'appuie sur une technologie optique de géolocalisation des pointeurs. Il s'agit d'identifier le pointeur (et donc le ou les visiteurs associé(s) à ce pointeur) grâce à un tag optique en infra-rouge reconnu par les caméras situées à l'intérieur du Vase. Une fois le pointeur géolocalisé, un contenu audio spécifique à l'endroit pointé est envoyé dans le casque du visiteur via un émetteur radio. Chacun peut donc disposer du discours qu'il a choisi, les informations données sont personnalisées et ne sont pas intrusives pour les autres visiteurs. Quand plusieurs visiteurs sont présents, une même face peut donc s'éclairer à différents endroits, et produire un discours adapté à chacun. Deux personnes peuvent aussi utiliser un seul pointeur avec deux casques et écouter le même discours. Les visites peuvent ainsi être individuelles ou collectives. (DALBAVIE, GELLEREAU 2013 : 50-51)

2. Donner des « sens » aux objets : signifier, orienter, rendre sensible

Pour qualifier l'expérience du visiteur, je voudrais m'intéresser à la manière dont ce dispositif construit du sens ou plutôt des sens en reprenant les différentes acceptions de ce terme : quelles significations donne-t-il à l'objet, comment oriente-t-il l'interprétation par la narration, comment rend-il l'objet sensible en créant des sensations nouvelles ? Finalement, comment reste-t-il bien dans l'univers de l'exposition muséale tout en proposant d'en modifier l'expérience ?

2.1. Le « sens » éducatif de la visite

Un des sens muséologique et éducatif donnés à cet artefact est de trouver une forme surprenante, esthétique et ludique de médiation pour intéresser aux poteries antiques, devant lesquelles les publics passent souvent sans se rendre compte de la richesse de leurs décors peints. Une autre volonté est aussi de produire un dispositif numérique innovant, capable de renouveler le regard sur l'objet. On peut souligner le fait que ce *Vase*/artefact démontable a été exposé le plus souvent seul (quelques panneaux explicatifs parlent du vase original) et qu'il n'a été exposé que pendant une semaine, lors des Journées du Patrimoine 2013, dans le

même musée que l'original. Son sens semble bien être de représenter le vase premier, sans obligation d'y être comparé. C'est en cela qu'on peut dire qu'il s'agit d'un nouvel objet, ayant sa propre signification mais agissant comme médiation cognitive et discursive pour la poterie grecque. Plonger le visiteur dans le monde antique du vase original tout en étant objet de médiation, être une œuvre en soi en tant qu'avatar d'un objet muséal, telle est son originalité. Si certaines expositions sont centrées sur le discours tenu, ici, le visiteur pénètre dans un espace scénographique au sein duquel l'objet est central.

Le Vase est muet si le visiteur ne l'anime pas ; quand celui-ci clique sur son pointeur en le dirigeant sur un personnage ou une scène peinte, le *Vase* s'exprime d'abord en se présentant, au travers d'une voix masculine et grave, à la fois comme objet archéologique et architectural (« Moi qui vous parle, je suis la reproduction à grande échelle d'un vase en terre cuite. J'ai été fabriqué il y a plus de 2600 ans en Grèce par un artisan d'Athènes dont le nom s'est perdu »). Puis il déploie une narration, proposant une mise en intrigue (RICŒUR 1985) du récit mythologique (« Durant votre visite je vais vous raconter et vous expliquer les sujets des trois peintures qui m'ornent »). Le *Vase* devient le médiateur de lui-même et en tant que guide, il organise la visite pour le visiteur (GELLEREAU 2005).

Le sens de la médiation se bâtit dans une interactivité avec le public et c'est le visiteur qui co-construit la signification en interrogeant le *Vase* via les pointeurs numériques. Dirigé sur une peinture ou un détail, le pointeur permet de recevoir une explication sur le dessin et d'animer soi-même une manière d'appréhender l'objet, dans une sorte de reconfiguration du récit (RICŒUR 1985).

Si les usages des visiteurs sont ceux d'un dispositif numérique interactif faisant appel à des technologies de pointe, l'impression dominante est néanmoins celle de l'effacement de la technique pour valoriser un objet archéologique sans passer par l'écran tactile, mais en faisant jouer aux visiteurs un rôle d'interactants avec le *Vase*. Le dispositif scénographique et numérique est ici au service de la qualité relationnelle qui se construit avec un objet nouveau, quasiment une œuvre plus qu'un objet technologique » (DALBAVIE-GELLEREAU 2013 : 52).

On constate donc que le sens de l'objet est de produire une médiation de savoirs, mais en changeant le rôle du visiteur à qui on demande d'activer la construction du sens du récit selon ses interrogations. Mais la visite n'est pas totalement libre, et l'on peut prendre aussi l'idée de la construction du sens en lien avec le sens de ce vers quoi l'on va et qui est orienté ici par une narration très construite. Même si l'on peut circuler comme on veut autour de l'objet, un sens de circulation est conseillé et balisé au sol, en lien avec le récit pédagogique.

2.2. Le « sens » de la lecture et de la visite : orienter par la narration

Le *Vase* est en effet un dispositif de médiation qui rend compte d'une narration construite sur la base de la signification de ses motifs, dans un ordre donné. Il s'agit dans la première des trois faces du *Jugement de Pâris*, prélude aux événements de la Guerre de Troie dont les batailles sont illustrées sur les deux autres faces. Outre le Vase, plusieurs autres voix sont entendues car celui-ci passe la parole aux personnages peints. La narration, fidèle à l'histoire mythologique, est ici mise en scène dans une approche personnalisée.

Voici un extrait du texte lu pour le parcours enfant :

(*Voix du vase*) « Je te présente la déesse Athéna. Ecoute-la se présenter »

(*Voix féminine d'Athéna*) « Bonjour jeune ami(e). Je suis Athéna, la fille de Zeus, le roi des dieux. Et je suis une déesse ... celle de la Sagesse, mais aussi celle de la Guerre. »

L'avatar se range lui-même dans la classe des nombreux vases antiques qui sont des supports narratifs de récits mythologiques mais en se rattachant à une culture contemporaine quand il précise : « je suis un peu comme une bande dessinée ». De plus, grâce à sa taille, ce vase-là permet au visiteur de voir précisément ce qu'il ne verra pas ou mal dans une vitrine de musée. Comme dans la bande dessinée, l'action des personnages est mise en valeur ; ces personnages ont une taille d'un peu plus d'un mètre et quand ils parlent, comme l'ont dit plusieurs visiteurs : « on se sent en interaction avec les personnages, on a l'impression qu'ils vont se mettre à bouger ». L'expérience d'un récit animé a permis à plusieurs visiteurs de prendre conscience de l'existence de narrations sur certaines poteries antiques exposées en musée et d'envisager de les regarder autrement ; mais une visiteuse a souligné que jamais elle ne passerait autant de temps sur une poterie de musée. Le *Vase* incite donc à passer du temps à interpréter un tel objet. En proposant un récit scénarisé abordant les questions historiques, artistiques et techniques, en incitant le visiteur à être actif pour choisir et déclencher le discours, l'objet propose au public des moments éducatifs et ludiques. Cette construction organisée du sens des peintures est également possible lors d'une visite guidée commentant le vase original, ou par la lecture d'un cartel. Cependant, le fait de se déplacer soi-même autour du Vase, et d'animer les récits en déclenchant l'éclairage de la scène procure un sentiment esthétique à cette construction narrative qui en accentue l'intérêt.

2.3. Sens et sensations pour rendre un univers sensible

Toute exposition procure bien sûr une expérience esthétique qui n'est pas seulement fondée sur la qualité artistique des œuvres, mais aussi sur celle des lieux et du dispositif d'accueil et de médiation. La particularité de ce dispositif

d'exposition est que le visiteur doit, comme dans une scénographie immersive (BELAEN 2005), engager son corps dans une mise en scène qui l'englobe ; il pénètre dans l'univers de l'objet. Dans les lieux où l'artefact a été exposé, l'environnement est sombre pour plonger le visiteur dans le noir et créer un effet de surprise lorsque le *Vase* apparaît dans toute sa majesté. Sa luminosité, déclenchée par l'action des pointeurs des visiteurs, le rend mystérieux, et donne presque l'impression d'être celui qui pénètre avec sa torche dans des réserves ou un chantier de fouilles. Par les manipulations du pointeur qui déclenche le discours et la progression dans le noir autour du vase, par le fait d'avoir un casque sur les oreilles, le visiteur semble être en tête-à-tête avec le *Vase* ; même si, dans notre étude, nous avons pu observer des visites à deux avec deux casques pour un pointeur ainsi qu'une gestuelle d'entraide entre certains visiteurs. L'activité de manipulation demandée n'est pas celle des dispositifs technologiques habituels en musée, fondée souvent sur une navigation sur des écrans tactiles. La technologie est ici dissimulée à l'intérieur de la toile (un peu comme dans une tente) et cela confère à l'artefact une esthétique qui le rapproche du vase ancien ; les craquelures de la poterie et le vieillissement des peintures apparaissent sur la toile grâce à une numérisation en très haute définition. Pourtant, il offre une expérience esthétique nouvelle et participe d'une médiation sensible spécifique qui renouvelle le rapport à l'objet original.

3. Pour ouvrir la discussion : l'objet de médiation transformé en œuvre ?

Bien que je ne me sois pas intéressée ici à la question de la langue comme le fait si bien Mariagrazia, et si je suis entièrement d'accord avec son affirmation qu'« entre médiation et narration (...) l'objet d'art, l'expôt – ou, suivant les expositions, l'objet qui acquiert un statut de sublimation par son ostentation – parvient à être *dit*, par et dans la matérialité de la langue, donc à exister » (MARGARITO 2014 : 31), je prolongerai la réflexion en disant que la narration intégrée au dispositif de médiation du *Vase* devenu œuvre *qui parle* procure une nouvelle expérience fondée sur le lien entre l'objet et sa médiation.

L'exemple cité ici permet de discuter la question de la médiation en développant la réflexion sur le rôle des objets eux-mêmes dans la médiation. On présente souvent les reproductions numériques comme substitut à l'objet authentique permettant de l'exposer sans le détériorer. On présente également souvent la médiation muséale comme un discours ou dispositif d'accompagnement chargé de valoriser des objets ou œuvres authentiques. C'est bien sûr souvent le cas. Mais le dispositif de médiation peut parfois être un quasi-objet d'art lui-même, non pas ajouté à l'œuvre originale mais réalisé pour en proposer une pratique nouvelle, centré sur la réalisation d'une expérience

inhabituelle pour le visiteur. Il me semble que c'est également ce que suggère Mariagrazia quand elle cite un exemple de bouleversement du texte expographique.

Pour le cas de notre *Vase*, si nous avons, dans notre étude des visites, souvent hésité entre les termes d'artefact ou d'avatar, c'est parce qu'il nous semble que chacun d'entre eux permet de caractériser l'expérience que propose le dispositif.

Le Vase est un objet de musée fabriqué par l'homme, le substitut d'une vraie chose (le vase original) mais il n'en est pas la réplique, ni la copie ou la reconstitution. Il propose plutôt, nous l'avons vu, un rapport surdimensionné et transformé à l'objet original et par là même une nouvelle réception de l'original. (...) Plus qu'un substitut transformé du vrai vase, qu'un simple dispositif technologique interactif et qu'une nouvelle forme de médiation des objets archéologiques, *le Vase qui parle* est une nouvelle œuvre interactive qui ne concurrence pas la visite muséale traditionnelle mais renouvelle le rapport à l'objet exposé en proposant une expérience sensorielle, esthétique et relationnelle aux visiteurs. (DALBAVIE-GELLEREAU 2013)

Ce dispositif interroge à la fois les rapports entre objet patrimonial et reproduction, puisqu'il est une reproduction transformée et le dispositif de visite, puisqu'il fait évoluer les pratiques de visite en invitant le public à s'intéresser autrement aux objets. En effet, s'il masque sa technologie pour donner accès à la magie du vase antique, le *Vase qui parle* n'est cependant pas séparable de l'univers virtuel du monde des avatars. Le récit mythologique n'est plus simple histoire du passé, il s'active dans le monde contemporain via des technologies discrètes et intuitives mais sans lesquelles cette sensation d'hybridation de pratiques du jeu virtuel et de la visite muséale ne peut être ressentie. C'est une autre manière de se représenter le patrimoine antique qui est proposée ici, une autre manière de construire une relation à l'objet authentique. C'est aussi pleinement une forme d'interprétation et de médiation sensible qui devient nouvel objet muséal.

Références bibliographiques

- BELAEN, F., 2005, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, n. 5, p. 91-110.
- DALBAVIE, J., GELLEREAU, M., 2013, « Le Vase qui parle : analyse d'un dispositif interactif de médiation culturelle fondé sur une technologie discrète et intuitive », in S. CHAUDIRON, M. IHADJADENE, B. JACQUEMIN (éds), *Dispositifs numériques : contenus, interactivité et visualisation*, Europa Productions, France, p. 49-59.
- DALBAVIE, J., GELLEREAU, M., 2014, « Usages et analyses », in C. HUGOT, I. WESTEEL, (éds), *Le Vase qui parle, un dispositif numérique de médiation pour le patrimoine culturel*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq France, p. 53-62.

GELLEREAU, M., 2005, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, Paris, L'Harmattan.

MARGARITO, M., 2014, « Je suis dans le discours, donc j'existe... L'objet d'art dans les textes d'accompagnement d'une exposition », in J.-P. DUFIET (éd.), n. 154, « L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations », Labirinti Università degli Studi di Trento.

RICOEUR, P., 1985, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil.

Florence Andreacola
Centre Norbert Elias, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
florence.andreacola@univ-avignon.fr

Un air d'Italie : une exposition participative dans la vie du visiteur

Introduction

Traversée de discours, l'exposition est, comme de nombreux textes, le fruit d'une démarche intégrative. De façon consciente en effet, voire militante, les commissaires mettent alors en œuvre une méthode participative de la conception de l'exposition. Ils sont des artisans de l'inclusion, de la liaison, du dialogue, de l'association, de la mise en contraste et en perspective d'éléments rapportés. Ceux-ci peuvent être des éléments de la langue, des objets, des idées, des pratiques, des discours... Cette approche repose donc sur le rôle fédérateur qui est donné aux publics : ils sont acteurs du projet muséal et des activités qui en découlent.

Nombreux sont les chercheurs¹ en muséologie qui ont étudié cette « muséographie participative », car elle peut être engagée sur toutes les fonctions du musée : la conservation, l'exposition, l'animation, la recherche. Dans notre article, nous nous concentrerons sur deux aspects qui font l'objet de notre thèse en cours² : la participation du public pendant la phase de conception d'une exposition et la dimension participative qui découle de l'interprétation du visiteur.

Le premier concerne la logique intégrative des concepteurs (POLI, ANCEL, ANDREACOLA 2014 : 32) que réclame ce processus participatif dans la phase

¹ La muséographie participative, partie intégrante de la nouvelle muséologie a été étudiée selon l'angle de l'histoire (MAIRESSE 2000 ; LUCAS 2012), des problématiques spécifiques de réception auprès du public (CHAUMIER, LE MAREC, DESSAJAN 2007), du point de vue de ses formes et fonctionnement (DROUGUET 2007) et d'enjeux politiques, scientifiques, identitaires et économiques (DUCLOS 2012 ; CHAUMIER 2005 ; POLI 2012 ; TOBELEM 2005).

² Notre thèse interdisciplinaire, co-encadrée par Marie-Sylvie Poli et Éric San Juan traite des usages et des pratiques de participation informatique des visiteurs de Musée. Elle bénéficie d'un label européen grâce au concours et à l'encadrement de Mariagrazia Margarito.

d'élaboration de l'exposition. Le second s'intéresse à la réception de l'exposition. Plus particulièrement, il s'agit de l'interprétation de l'exposition par les visiteurs qui, lors de leur expérience de visite, reconfigurent les discours qui y circulent (DAVALLON 1999 : 171 ; POLI 2012 : 246). L'originalité de notre propos est d'étudier ces deux aspects en prenant en compte les usages des technologies numériques et du Web par le musée et ses visiteurs. En effet, nous constatons que la muséographie participative rencontre depuis peu certains principes du Web, comme la collaboration et la participation de communautés (GENSOLLEN 2004 : 141-206), qu'il nous semble utile d'examiner.

À partir d'une recherche de terrain menée au sein du Musée Dauphinois de Grenoble, un musée de société qui revendique et assume depuis de nombreuses années et avec ses différents partenaires une muséographie participative, nous souhaitons interroger la façon dont le Web et les outils technologiques peuvent être utilisés pour, peut-être, modifier, transformer, ajouter ou transfigurer les actions participatives existantes.

L'exposition qui nous intéresse s'intitule « Un air d'Italie »³, et a été organisée durant les célébrations du 150^e anniversaire de l'*Unità d'Italia*. Dédiée à la présence italienne et aux apports des migrants transalpins depuis l'époque des Allobroges jusqu'à nos jours⁴ dans l'Isère, elle se nourrit des multiples liens qui existent entre ce département et l'Italie. Le couvent Sainte-Marie-d'en-Haut qui accueille aujourd'hui le Musée, mais abritait autrefois de nombreuses familles originaires d'Italie, renforce les liens entre le Musée et cette communauté. Pour Jean Guibal, directeur du Musée dauphinois, cette exposition se devait d'être un hommage rendu à toutes ces familles qui y ont vécu et qui ont su préserver ce lieu patrimonial.

Son parti pris est d'exposer la présence italienne en Isère sur le temps long de l'histoire – soit plus de deux mille ans – afin de montrer l'ancienneté des échanges et des influences de part et d'autre des Alpes. Le choix de cette chronologie dépasse, par conséquent, le cadre habituel de l'histoire de l'immigration qui s'en tient généralement à une présentation depuis la création des États-nations et à la délimitation précise des frontières. Par ailleurs, elle se propose d'interroger la

³ Novembre 2011 – janvier 2013. L'exposition est conçue par Jean Guidal, directeur du Musée dauphinois, Olivier Cogne, commissaire de l'exposition et Joseph Argento, chargé de projet.

⁴ Cette exposition s'inscrit donc dans la lignée des travaux consacrés par le Musée aux identités locales. Celle-ci fait en effet écho à l'exposition *Corato-Grenoble* que le Musée dauphinois inaugurait en 1988. Déjà en 1981, l'exposition *Le Roman des Grenoblois* faisait place aux populations locales d'origine étrangère, suivront *Des Grecs* en 1993, *D'Isère et d'Arménie* en 1997, *Pour que la vie continue – d'Isère et du Maghreb* en 1999.

fascination que suscite l'Italie au sein de la société locale ainsi que le sentiment d'« italianité » chez les Italiens d'origine.

Après un point rapide sur la méthode et le terrain, le propos de cet article présentera une articulation en deux temps : le premier analysera la phase de conception, le second la dimension interprétative. Concrètement, cette recherche se nourrit des observations participantes qui ont pu être menées grâce au statut de collaborateur pour la conception et le montage de cette exposition que nous avons occupé. Cette recherche se base également sur une étude comparée de fréquentation et des usages du site Web, avec les données d'usage du blog mis en place par le Musée pour cette exposition.

1. L'« usager »⁵ du musée

Cette première partie se concentre sur la dimension participative d'un projet d'exposition dans sa phase de conception : comment la polyphonie se construit-elle ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons étudier et analyser la manière dont les témoignages ont été intégrés dans le cadre de cette exposition.

1.1. La polyphonie discrète du discours expographique

Comme nous l'indique le panneau des remerciements à la fin de l'exposition riche de plus d'une centaine de noms, elle fut conçue collectivement. Outre ce chiffre, il nous dresse aussi une sorte de cartographie des relations que le Musée a tissées à l'occasion de ce projet.

Dès le début, un comité de pilotage est formé. Il se réunit à plusieurs reprises dès les prémices du projet (soit dix mois avant l'inauguration) jusqu'à la phase de validation du programme expographique⁶. Il est constitué du personnel du musée (directeur, chargé(s) de projet, collaborateur(s)...), du personnel d'autres antennes culturelles du conseil Général de l'Isère (responsable des archives de l'Isère, responsable d'autres musées du territoire...), de la ville ou d'autres collectivités territoriales inscrites en Isère, de chercheurs à l'Université, de professeurs des écoles, de membres d'association ou de personnes dont les centres d'intérêt sont liés à ceux qui seront traités dans l'exposition. La participation à ces comités est

⁵ L'usager du musée désigne, pour les pionniers de la participation muséale, le public, mais un public acteur de la vie du musée, de l'élaboration de ses contenus et de ses collections (CAMUSAT 1989).

⁶ C'est-à-dire l'ensemble des thèmes abordés dans l'exposition ainsi que les artefacts sélectionnés. Il est l'outil qui permet d'enclencher les discussions entre les membres du comité de pilotage.

libre, néanmoins, les participants sont invités. Les liens que le Musée entretient avec son territoire lui permettent d'identifier les personnes susceptibles d'être concernées par les sujets abordés. Mais, souvent, ce sont les habitants qui interpellent l'un des membres de l'équipe du musée par le biais d'une rencontre, d'une lettre ou d'un courriel, pour que celui-ci traite d'un sujet qui leur tient à cœur.

Ce type de démarche est inscrit dans la lignée des projets portés par les écomusées pour lesquels les « usagers » du musée participent aux choix, à la présentation des objets et documents ainsi qu'aux reconstitutions qu'ils rendent possibles grâce à leur(s) don(s). La connaissance de leur propre histoire et leurs relations sont des atouts indéniables lors de cette étape (CAMUSAT 1989 : 320-322). De fait, lors du comité de pilotage, ces « usagers » du musée prennent part aux décisions concernant le programme expographique, apportent des contenus (savoirs, savoir-faire), des artefacts (outils, œuvres, archives, photographies...) ainsi qu'un réseau, ce dernier pouvant enrichir à son tour le propos de l'exposition en contenus, objets et contacts.

Le discours de l'exposition se construit donc dans la transaction (DROUGUET 2007 : 246). Cette pratique du montage d'exposition, où l'écriture du discours expographique et sa mise en scène participative intègrent plusieurs voix (acteurs aux rôles distincts comme un chercheur ou un témoin) et plusieurs approches (scientifique, mémorielle...), entraîne une polyphonie (POLI 2010 : 11).

C'est également durant ces différents moments d'échanges que sera entamée la collecte des témoignages. Les participants indiquent en effet les personnes qui peuvent apporter par le biais du récit de leur histoire des éléments personnels, intimes et singuliers qui pourront être intégrés dans le discours de l'exposition. Ce discours composé ne donne pas nécessairement à voir les origines diverses des éléments rapportés. En ce sens, nous qualifions cette polyphonie de « discrète », car elle ne laisse pas systématiquement apparaître les sources comme c'est le cas, par exemples, pour les citations signées.

1.2. Polyphonie explicite : traitements des témoignages dans l'exposition

Grâce à ces indications, le musée entre dans la phase consacrée à la récolte et à l'enregistrement de témoignages. Cette étape importante répond à deux objectifs : celui de la collecte ethnographique en vue de l'enrichissement des collections du patrimoine immatériel et celui de l'enrichissement du propos de l'exposition temporaire.

Ces témoignages sont rassemblés de manière systématique à chaque nouvelle exposition. C'est un processus habituel pour le Musée Dauphinois. La mise en œuvre suit un protocole et une grille qui ont pour objectif de récolter des entretiens longs et détaillés sur l'histoire personnelle de l'individu. Cinq entretiens ont été

filmés et transcrits. Pour leur présentation dans l'exposition, un montage est réalisé afin d'en réduire la durée et de mettre côte à côte les témoins dans le même film. Situés dans la section consacrée aux parcours des migrants des 19^e et 20^e siècles en Isère, au milieu de l'exposition, ces témoignages livrent aux visiteurs des informations sur les conditions du voyage, les motivations du départ et le mode de vie des migrants une fois arrivés en France. Par leur subjectivité, ils contribuent à construire une dimension mémorielle de l'exposition, comme le montrent bien ces deux exemples :

(...) Comme Maman ne pouvait pas nous nourrir et ne recevait pas d'argent, elle s'est dit qu'il fallait faire quelque chose. Elle a été voir un monsieur qui faisait passer les gens en France. Il lui a assuré que c'était facile (...). On est partis avec Maman, ma sœur et mon petit neveu. (Lucia Amore, née en 1935 à Somatino, Sicile)

On n'avait pas besoin d'argent. Mon père gagnait bien sa vie là-bas. Mais il n'a pas voulu s'abaisser à accepter ce régime. (Guido Pavarotti, né en 1911 à Giotto, Mantoue)

Dans ces récits de vie, les motifs du départ peuvent être différents : la faim, le besoin d'un travail, l'exil politique, mais chacun revient sur la difficulté de l'intégration en utilisant un lexique similaire : misère et dureté des conditions de vie. Ainsi, ils portent une forte dimension émotionnelle, singulière, à travers l'emploi du registre du récit de vie, propre à ce type d'entretien. Et dans le cas présent, à une histoire douloureuse.

Ensuite, d'autres témoignages ont été récoltés par un artiste photographe : Vincent Costarella. Celui-ci avait pour mission de travailler sur le concept d'italianité. Dans cette logique, il a rencontré plusieurs familles « italo-iséroises » pour les photographier et enregistrer leurs sentiments au sujet de leur italianité. Ce travail a fait l'objet d'une présentation dans une salle à part, à la fin du parcours. Les murs étaient noirs et un double bandeau de portraits de familles se déroulait. Des extraits des définitions du mot « italianité », associées aux locuteurs, étaient disposés tout autour des photos-portraits. Ces extraits étaient présentés comme des citations : entre guillemets et signées :

Je suis et je reste Italienne. Je suis de nulle part, je suis pas franchement française en France et pas franchement italienne en Italie. C'est pas une origine, c'est un état. Quand t'arrives à 15 ans, c'est très violent, on se moquait de nous, on ne comprenait pas. (Patrizia Oliva)

Je suis née en France mais c'est seulement à l'école maternelle que j'ai appris à parler en français puisque chez moi on ne parle que sicilien. Ma relation à l'Italie passe donc par les mots. C'est par le va et vient entre les deux langues que j'ai grandi. C'est enrichissant car on apprend le monde doublement : les mots qui manquent dans un idiome sont récupérés par l'autre façon de s'exprimer. Mais le conformisme lié à l'adolescence et le racisme ambiant envers « les macaronis », m'ont d'abord fait rejeter

ma langue maternelle pour ensuite, heureusement, revendiquer avec fierté ma double culture. Cette bataille entre mes deux cultures m'a fait souffrir et m'a enrichie. Et si je suis devenue prof de français c'est en toute logique... (Silvana Perazio)

Ces extraits se distinguent des témoignages filmés non seulement parce qu'ils n'ont pas été obtenus de la même façon, ni avec les mêmes objectifs, mais aussi parce qu'ils sont présentés sous la forme d'extraits écrits et imprimés. Le récit de vie est là aussi mobilisé et fait appel au lexique des émotions, mais ils sont ici au service d'une définition identitaire, d'appartenance des individus qui s'expriment. Les concepteurs étaient conscients que proposer une définition univoque ou synthétique de ce concept qui traverse sans cesse cette exposition n'était pas leur mission. Le recours à un travail d'artiste et l'intégration de définitions personnelles a ainsi permis de résoudre l'impossibilité pour le musée de dessiner un sentiment d'état et d'appartenance : ce qui contribue à forger une identité. Ce processus appartient aussi bien aux usagers du Musée qu'aux concepteurs de l'exposition.

Juste après cet espace, quelques rangées de vieux sièges en bois, accessibles derrière une grande toile, évoquaient une salle de cinéma. Là, un court métrage de l'artiste Anna Brambilla offrait aux visiteurs un montage de séquences brèves où il était question de l'Italie, « de l'italianité », des Italiens, mais surtout, comme le titre du film l'indique, elle y présentait des moments de vie d'« Italo-isérois ». L'artiste vidéaste s'est ici intéressée à la dimension sensible et intime dans les récits que livraient les participants.

Ces outils techniques (caméra, appareil photo...) sont parfois l'élément qui facilite de nouveaux échanges, comme le prouvent les initiatives des artistes Vincent Costarella et Anna Brambilla. Ils partent à la rencontre de personnes, appareil photo ou caméra au poing. D'une façon très professionnelle et sensible à la fois, ils récoltent, archivent et reconfigurent ces paroles pour les transmettre au musée. Les témoignages ethnographiques filmés produits par l'équipe du musée, les définitions subjectives collectées par le photographe et la parole enregistrée dans le court métrage produisent une polyphonie. Elle est d'abord explicite car les différents contributeurs sont visibles (photos, vidéos). Elle est ensuite souvent plus sensible car elle devient le vecteur privilégié de la composante émotionnelle de l'exposition.

2. L'utilisateur de l'exposition

Cette seconde partie s'intéresse essentiellement à l'expérience de visite dans sa dimension participative. Comment par la participation aux activités culturelles, par la visite de l'exposition et les différents types d'engagement qu'elle propose les technologies numériques et Internet peuvent-ils jouer un rôle ?

2.1. L'événementiel de l'exposition : la place de la parole des usagers

Dès l'inauguration de l'exposition, ce sont des conférences, débats, colloques, expositions, concerts, pièces de théâtre, spectacles de danse, projections de films, récits de contes, etc. qui vont escorter l'offre éducative et culturelle de l'exposition « Un air d'Italie ». Tous ces événements qui ont lieu dans le musée mais se disséminent également sur le territoire contribuent à créer des espaces d'échange de la parole au sujet de l'exposition qui sont aussi des formes de la participation. Malheureusement, il est relativement rare que ces échanges soient enregistrés de façon systématique par le Musée à des fins d'archivage, de communication ou encore d'étude.

On peut aussi faire l'hypothèse que les paroles qui s'échangent lors de ces moments sont collectées par les participants de façon tout aussi aléatoire. Des personnes équipées par exemple d'un téléphone intelligent ou d'un appareil photo, gardent-elles une trace, un souvenir des fragments de ces interactions partagées avec d'autres ? Les enregistrements de ces paroles (témoignages, impressions, opinions...) ne peuvent pas être réunis de façon systématique à l'aide d'outils numériques, ni diffusés de façon institutionnalisée comme c'est le cas pour les témoignages présentés dans l'exposition. Néanmoins, ces espaces d'échanges éminemment participatifs contribuent à faire émerger et véhiculer des discours dans un cadre proposé par le Musée, mais dont les traces et la diffusion peuvent ne pas avoir lieu si les participants ne s'en emparent pas, ne les fabriquent pas avec leurs propres outils.

2.2. L'activité de visite : la place du geste et de l'interprétation

Le média exposition met en relation les visiteurs avec des objets, des textes, une scénographie, des discours, des savoirs, des valeurs... Et à ces multiples facettes agencées par les concepteurs et interprétées par les visiteurs, se combinent les relations que les visiteurs établissent entre eux lors de l'activité de visite. Comme nous venons de l'évoquer, les activités pédagogiques, visites guidées et autres formes de médiation humaine impliquent inévitablement la participation des personnes qui s'y inscrivent et s'y engagent. Mais comment envisager la participation du visiteur dans son activité de visite de l'exposition ?

Nous considérons que cette exposition s'inscrit dans la logique participative et réclame des visiteurs une activité interprétative et réflexive :

Ce mode de fonctionnement, tourné vers un visiteur pensé compétent, induit que les commissaires de ces expositions optent pour une muséographie participative, dont l'effet recherché est plus l'interpellation des opinions du visiteur que son éducation formelle. Nous sommes donc dans une situation de « dispositif sémiotique ouvert »

(ECO 1996 : 91), caractérisé par le fait que l'exposition compte sur le visiteur pour fonctionner (...). (POLI 2012).

Pour Jean Davallon, visiter, c'est franchir la frontière ou la marge qui sépare le monde familier d'un monde étranger ; c'est surtout enchaîner des actes : marcher, fixer son regard, voir, lire, s'éloigner, comparer, se souvenir, discuter, etc. (1999). En cohérence avec ces principes, le Musée dauphinois choisit un sujet et des artefacts ; il aborde un sujet en partie relatif à l'immigration en tenant compte des enjeux que cela soulève, comme les questions d'intégration, des politiques migratoires, des effets des migrations sur un territoire...

De la sorte, le Musée attend du visiteur qu'il réagisse, réfléchisse et continue à alimenter la réflexion entamée avec les autres usagers du musée lors de l'élaboration de l'exposition. C'est là que la scénographie joue un rôle essentiel.

En fin de parcours, le scénographe Ignasi Cristia a ainsi avancé une forte proposition visuelle (voir Image 27). Le visiteur est confronté à la juxtaposition d'une reproduction d'une photographie de migrants d'aujourd'hui assis sur le port de Lampedusa sous surveillance d'un policier armé, et d'un fragment d'un tableau d'Angiolo Tommasi⁷ intitulé *Les migrants au port de Gênes*. Cette huile sur toile nous montre des migrants italiens rassemblés sur les quais dans l'attente d'un départ. Ce raccourci visuel, qui assemble deux éléments disjoints par l'histoire notamment, donne l'impression fugace d'une même image. La scénographie tente ici de susciter chez le visiteur un regard critique et ces questions : peut-on établir une comparaison entre les migrations des Italiens au 19^e et au 20^e siècle avec celles que connaissent l'Europe et l'Italie en particulier aujourd'hui ? Au-delà de l'analogie, l'œuvre d'Angiolo Tommaso reprise ici fonctionne aussi par anaphore ou par écho. En effet, la reproduction de l'œuvre (complète) est d'abord présentée dans la section de l'exposition consacrée à la diaspora italienne dans le monde, en France et en Isère (voir Image 28). Elle introduit la partie consacrée au « voyage » des migrants italiens. Là, l'œuvre est reproduite sur des cimaises qui « entravent »

la circulation et qui obligent le visiteur à zigzaguer pour poursuivre sa déambulation. Cet espace est destiné à faire sentir aux visiteurs le message qui lui est délivré à cet endroit : la difficulté du voyage. Ces deux espaces, par l'usage des figures de l'analogie et de l'anaphore révèlent toute l'importance accordée à la forme du message : la fonction poétique de la scénographie est utilisée par les concepteurs comme un levier interprétatif à destination des visiteurs, favorisant de la sorte sa participation à la construction du sens de l'exposition. À ce moment précis, la participation s'installe dans l'espace intime de l'interprétation

⁷ Tableau conservé à la Galleria nazionale d'arte moderna de Rome.

personnelle. Ce constat nous amène à émettre l'hypothèse selon laquelle, grâce aux potentialités d'enregistrement des outils numériques mobiles, certains fragments de l'activité interprétative qui vient d'être décrite, peuvent trouver une nouvelle forme d'existence, externalisée sur une machine.

2.3. Dispositifs d'expression : la place de l'écrit

Cette exposition n'offre pas d'outils de médiation interactifs : pas de bornes multimédias, ni d'applications mobiles, ni de dispositifs invitant à la manipulation ou à effectuer des actions en lien avec le sujet de l'exposition... sauf en fin de parcours, en face des trois cimaises rétroéclairées qui viennent d'être décrites, où l'on trouve cette question posée au visiteur : « Des expositions sur des populations d'origine étrangère ont-elles leur place au sein d'un musée de patrimoine régional ? ». Pour y répondre, un stylo et un bloc de petits papiers autocollants sont mis à disposition.

Ce type de dispositif, de moins en moins rare depuis quelques années, a été étudié par Marie-Sylvie Poli afin d'en dégager les caractéristiques sémiotiques, fonctionnelles, ainsi que les enjeux pragmatiques et symboliques. Nous retiendrons ici l'un de ses constats :

(...) jusqu'à présent, il est vraiment rare que les visiteurs trouvent dans un espace éditorial quel qu'il soit (papier ou numérique) des commentaires ou des analyses de leur participation aux débats engagés dans l'exposition. À quelques rares comptes rendus d'évaluations de chercheurs en muséologie près, rien n'est publié à propos de ces expériences qui ne pourront être qualifiées d'innovantes que si elles ne laissent pas les paroles des visiteurs tomber dans le silence de la non-communication. (POLI 2012 : 246)

Notons l'importance d'accorder un espace de dialogue à l'échange entamé par cette forme de participation. Mais nous faisons l'hypothèse que ce type de dispositif, qui s'apparente au livre d'or ou encore à des systèmes de récolte d'opinion en ligne comme Facebook ou encore Trip Advisor, renvoie à une fonction phatique de la communication (JAKOBSON 1963). En effet, il permet d'établir le contact avec les visiteurs et de matérialiser des interactions. Ce n'est donc pas tant le contenu des messages qui est ici attendu mais plutôt la preuve que la communication engagée par le Musée via le dispositif d'exposition a trouvé un écho chez le visiteur. Les concepteurs peuvent en effet en un coup d'œil, sans même lire les messages, mais uniquement en apercevant les graphies variées et abondantes, se convaincre que « quelque chose » s'est effectivement passé. Cette primauté de la valeur interactionnelle (preuve de l'existence d'une situation de communication) sur la valeur informationnelle (réponse à la question par des énoncés plus ou moins argumentés) permet sans doute d'expliquer pourquoi le

panneau a fait l'objet d'un apparent « détournement » de la part des visiteurs : en effet, si plus de la moitié des messages sont bien en lien avec l'exposition, ils ne répondent cependant pas à la question posée. On peut donc penser que les visiteurs, en ne répondant pas exactement à la question posée, n'ont pas été dupes de ses enjeux interactionnels. Ce constat nous invite à considérer et interpréter ces énoncés dans un cadre dialogique : « comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée » (BAKHTINE 1984 : 298), comme ici par exemple :

Revoir toutes ces photos, nous ramène à ce que nos parents ont vécu en arrivant en France. Merci pour cette expo.

Fille d'italiens venus en France en 1950, je trouve votre exposition touchante, intéressante. Les souvenirs reviennent...

Ces deux énoncés nous permettent de bien voir les échos suscités par l'expérience de visite. Le visiteur va prélever les éléments marquants de sa visite pour transmettre son opinion, son ressenti ou sa gratitude. En cela, les visiteurs participent à cette mise au devant de la scène d'un « univers de perceptions et de sentiments qui en appelle à la socialisation de la culture par le partage, la communication, un faire-savoir à vocation prioritaire de faire-ressentir. » (MARGARITO 2013)

Sur ce panneau, un QR code⁸ et une adresse de site Internet aiguillent les visiteurs vers un blog dédié à l'exposition (cf. *infra*) et invitent les visiteurs de l'exposition à poursuivre l'échange sur Internet. Car l'une des missions du Musée est d'offrir un espace susceptible de favoriser la rencontre autour des diverses thématiques soulevées dans l'exposition et de créer un espace de témoignages écrits et publics, venant ainsi compléter les différents récits présents dans l'exposition (vidéos, photos accompagnées de citations, courts métrages...). En effet, lors de l'étape de conception de l'exposition et lors de la récolte des témoignages, l'équipe ne pouvait que constater l'impossibilité matérielle de les collecter tous, d'une part, et de les rendre tous accessibles, d'autre part. D'où l'idée du blog, créé peu de temps avant l'ouverture de l'exposition au public.

En outre, il avait pour objectif de tenter de répondre à ces questions : comment les échanges peuvent-ils se poursuivre entre les visiteurs entre eux et entre le visiteur et le musée à l'issue de la visite, quelques jours et même quelques mois plus tard ? Peut-on déployer des espaces d'interaction en dehors de l'espace

⁸ Un QR code est un dessin de forme carrée destiné à être scanné par un appareil mobile. Il permet d'atteindre une page web.

muséal pour l'après-visite ? Mais surtout, quels peuvent être les modalités de participation après le moment de la visite ?

Tout d'abord, on remarque que la fréquentation du blog est très faible en comparaison de la fréquentation du site web du Musée et surtout du Musée « physique » à la même période. Très rares seront les réactions, commentaires et témoignages. Par contre, c'est par l'intermédiaire du personnel d'accueil ou par des appels téléphoniques au Musée que des récits et des archives parvenaient petit à petit à l'équipe de conception de l'exposition. Du coup, ces nouvelles contributions amorcées par l'ouverture de l'exposition au public sont alors allées nourrir le projet d'une exposition itinérante.

L'usage du blog comme espace de contribution et de poursuite des échanges entre les visiteurs et le musée ne trouvera pas son public. Il donnait pourtant l'illusion de pouvoir résoudre l'inévitable incomplétude du propos de l'exposition en laissant un espace (dont les limites de stockage ne semblent pas exister) libre à la contribution de chacun. Les usagers de l'exposition pouvaient enrichir de leurs récits les contenus déjà présents dans l'exposition, livrer leurs opinions, débattre, et ce, avec un outil qui permet l'éditorialisation et la diffusion publique simultanée de ces mêmes contenus. Ce dispositif portait de nombreuses ambitions, dont celle de passer de la récolte de traces d'une communication phatique à un nouveau mode de récolte ethnographique. Ce mode de participation muséale et les potentialités du Web n'ont donc pas rencontré les objectifs fixés par les concepteurs.

Conclusion

Cette étude de cas nous permet d'interroger la place que les technologies numériques et le Web peuvent prendre au sein des actions participatives que le Musée dauphinois met en œuvre à l'occasion de ses expositions temporaires. Nous avons décidé d'examiner la phase d'élaboration et certains aspects de la réception de l'exposition afin de mettre en évidence des leviers de la participation, leviers qui se basent sur la toile et les outils numériques, mais pas uniquement. Dans la phase d'élaboration de l'exposition, on observe que l'usage des technologies et du Web ne repose pas sur les principes collaboratifs portés par le terme Web 2.0. On voit plutôt que la participation passe par le biais de pratiques professionnelles et artistiques, la récolte, l'archivage et le traitement de données par les technologies numériques, notamment. Les leviers de la participation ne seront pas ici l'une ou l'autre technologie, mais plutôt l'approche professionnelle (entretien ethnographique, travail photographique ou réalisation filmique).

Ensuite, en travaillant sur la relation qui s'établit avec, non plus l'utilisateur du musée, mais par extension, l'utilisateur de l'exposition, nous avons pu faire émerger

des intersections entre participations, technologies numériques et le Web. Ces dernières sont ici décrites par les potentialités que portent certains dispositifs dans une dimension communicationnelle. Le plus frappant est peut-être la question de la matérialité de la communication. Les interactions que suscite cette exposition, par ses activités culturelles et l'expérience de visite, grâce aux outils numériques et au Web activé par les visiteurs, peuvent désormais devenir les matériaux tangibles (et/ou visibles) des actes de communication du musée au visiteur, du visiteur au musée, des visiteurs aux autres visiteurs. Cette situation de communication transforme alors la polyphonie produite dans l'exposition par son chef d'orchestre, le commissaire, en une situation de communication orchestrale dans laquelle le chef d'orchestre n'existe pas et les musiciens n'ont pas de partition même si « l'air qu'ils [les musiciens] jouent constitue pour eux un ensemble d'interrelations structurées » (WINKIN, 2001 : 90).

Bibliographie

- CAMUSAT, P., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Duodi, p. 320-322.
- BATKHINE, M., 1984 [1979], *Esthétique de la création verbale*, Paris, Seuil.
- DAVALLON, J., 1999, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DROUGUET, N., 2007, *Le sens de la visite. La conception de l'exposition et le parcours de visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale*, Thèse soutenue à l'Université de Liège.
- GENSOLLEN, M., 2004, « Économie non rivale et communautés d'information », *Réseaux*, n. 124, p. 141-206.
- JAKOBSON, R., 2003 [1963], *Essai de linguistique générale (1 et 2)*, Paris, Éditions de Minuit.
- LUCAS, R., 2012, *L'invention de l'écomusée : genèse du Parc d'Armorique, 1957-1997*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MAGLI, R., WINKIN, Y., 1999, « Sortir de L'utopie de la communication : une approche ethnographique des NTIC », *Recherche en communication*, n. 12, p. 12-16.
- MAIRESSE, F., 2000, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics et Musées*, n. 17-18, p. 33-56.
- MARGARITO, M., 2013, « Dire l'émotion pour dire l'art », in M. BARKAT-DEFRADAS, S. BENOIST (éds), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotique*, Paris, CNRS Éditions, p. 41-56.
- POLI, M.-S., 2010, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », dans *La lettre de l'OCIM*, n. 13, p. 8-13.
- POLI, M.-S., 2012, « Que signifie réellement engager des médiations innovantes », in M. REGOURD (éd.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*, Paris, L'Harmattan, p. 243-254.
- POLI, M.-S., ANCEL, P., 2014, avec la collaboration de F. ANDREACOLA, *Exposer l'histoire contemporaine. Évaluation muséologique d'une exposition : Spoliés !*

L' « aryanisation économique en France 1940-1944 », Paris, La documentation française.

WINKIN, Y., 2001, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Lonrai, De Boeck Université.

Mots et silence en scène

Françoise Rigat
Università degli Studi di Torino
Dipartimento Culture, Politica e Società
francoise.rigat@unito.it

Dans les textes expographiques, l'épaisseur des silences

Dans le musée, « ce lieu fréquenté où règne la retenue » (FRESNAULT-DERUELLE 2004 : 31), il y aurait une éthique de la visite silencieuse ou, pour paraphraser Eni Pucinelli Orlandi (1996 : 13), un mode d'être *en* silence, *dans* le silence du visiteur qui approche l'œuvre : c'est le silence recueilli, méditatif, favorable à la délectation ; silence touché, compréhensif qu'observe le connaisseur qui reçoit le mystère de l'art ; silence vertigineux, fusionnel d'où émerge la *vérité* ; silence pudique et respectueusement craintif du regardeur ébloui qui hésite à se rendre à la somptuosité du tableau ; silence grave, appliqué de l'érudit qui scrute fixement chaque détail pour en dévoiler la substance ; silence paralysant, aphasique qui nous saisit devant une toile que le hasard a mis sous nos yeux ; silence engourdi, apaisé, que nourrissent la rêverie et la mélancolie des âmes réconciliées. C'est aussi le silence défiant, hébété, frustré du profane qui cherche ce que l'artiste a voulu dire ; silence détaché, indolent du visiteur pressé ; silence désinvolte et étourdi de l'amateur blasé ; silence suspensif, aérien, propre à la « déambulation », comme on dit, où se meut librement la pensée¹...

Dans l'ordre de ces quelques usages succède le silence discipliné, punitif – « digito silentia suadet »². La plupart des aides à la visite pour enfants l'intiment, sous peine d'admonition :

Attention ! Ne cours pas dans le musée, reste discret³
Devant chaque œuvre, lis à voix basse les questions et les explications⁴

¹ Ce n'est pas un hasard si David Le Breton (*Du silence*, 1997, Paris, Éditions Métailié) est aussi l'auteur d'un *Éloge de la marche* (2000, Paris, Éditions Métailié).

² dit l'inscription placée devant le sanctuaire, d'après Ovide : voir CHASTEL, A., 1987, « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'Art*, n. 75, p. 9-16, p.14.

³ *Livret-jeu*, « Les espaces de la première guerre mondiale », Collection permanente, Musée de l'armée (non daté).

⁴ *Parcours enfant, Tête à tête*, le Louvre, 2006.

Attention, n'oublie pas ! Pendant la visite, ne crie pas, ne cours pas⁵
Et pendant ta visite, rappelle-toi ces 3 règles d'or : regarde sans toucher, marche sans courir, parle doucement.⁶

Bien sûr, l'observation du silence restera la plupart du temps un vœu pieu... Car le silence sait être accommodant, sans cesse « perforé »⁷ qu'il est par les chuchotements, exclamations, bribes, toux, bips, bruissements de flash et de selfie... On le sait, il n'est de lieu public que bruyant.

C'est aussi que l'institution est maître de la parole, lorsque le visiteur lui, est dans une posture d'écoute : l'interlocution, en termes énonciatifs, est dans le musée dissymétrique, unilatérale. On tient cependant que le mutisme du visiteur n'est plus que partiel aujourd'hui, depuis qu'il partage sa parole dans les enquêtes d'évaluation⁸ et sur les réseaux sociaux (et autres initiatives 2.0) des musées – c'est là sans aucun doute que réside l'innovation et l'atout du numérique dans l'espace muséal. Le silence y serait-il désormais compté ?

Mais ce ne sont pas ces espèces de silence, d'absence de bruit, de voix et de son (silēo, d'après l'étymologie) que l'on voudrait développer ici, mais plutôt l'absence de mots (tăcēo⁹), précisément les blancs élocutoires, les inhibitions énonciatives *du* et *dans* le texte expographique. Certes, on ne peut tout dire, ici comme ailleurs, et le texte informatif a renoncé depuis longtemps à l'illusion de l'exhaustivité, renvoyée aux précieux catalogues qui s'en chargent admirablement. Le texte a ses trous, ses zones d'ombre, ses limites imposées par les concepteurs tout autant que par la politique et la morale (POLI 2010b : 9). Rappelons Michel Foucault :

On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. (1971 : 11)

⁵ *Livret de visite pour les enfants, Brest-Japon*, Musée des beaux-arts de Brest, 28/03-15/06/2012.

⁶ *Livret-parcours, Rois et reines*, Musée de l'image, Épinal, 2012.

⁷ « perforated by sound », Susan Sontag, 2006, *The aesthetics of silence*, non paginé, http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf [Consulté le 01-03-2015]

⁸ Nous pensons en particulier aux nombreuses études d'évaluation de Marie-Sylvie Poli parmi lesquelles POLI, ANCEL 2014 (avec la collaboration de F. ANDREACOLA), citée en bibliographie.

⁹ Parmi l'abondante littérature sur ce point, nous avons consulté HEILMANN, L., 1956, « Silere /tacere. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna*, n. I, 1955-56, p. 5-16.

Dès lors, le silence dans l'écriture expographique, ce sera pour nous des choses que l'on choisit d'ignorer, que l'on n'arrive pas à formuler ou qu'il vaut mieux taire et chasser des cimes : un silence qui agit parfois à son corps défendant, parfois par pur bonheur du visiteur-lecteur, mais toujours en résonance avec sa subjectivité.

Notre propos est donc d'en retrouver les formes dans quelques expositions récentes (parisiennes, mais aussi dijonnaise, grenobloise et avignonnaise) que nous avons pris plaisir à visiter. Notre plan suivra les principales gradations du silence tel que l'a suggéré Mariagrazia Margarito à partir de l'analyse du *Petit Robert électronique* (2001 : 117)¹⁰, et point d'entame pour nous dans cette étude : du silence complet (l'omission), y compris celui de l'anonymat, puis de l'interruption de la parole (le blanc, l'imposition, l'indicible, l'étouffement), jusqu'à l'interruption et le refus du silence que le texte ose braver.

1. Le silence, ou l'omission

Le silence passe d'abord par l'absence d'une parole attendue qui peut être perçue comme un déficit du texte et, peut-être au-delà, du discours expographique.

C'est le sentiment que l'on pourrait avoir à la lecture d'un texte pour enfants intitulé *Découverte des arts de l'Islam*¹¹. Publié par le département des arts islamiques du Louvre, ce document commente six œuvres du IX^e au XVII^e siècle venues des Terres de l'Islam (Égypte, Iran, Inde, Syrie, Asie centrale, Turquie) sans jamais citer le mot *islam*, si ce n'est dans le titre. Cet oubli annonce une ellipse, un manque qui rend lâche l'originalité des objets exposés et fait perdre de vue le lien, la cohérence globale qui tient l'exposition. L'objectif que s'est fixé le musée (« présenter la face lumineuse d'une grande civilisation », d'après le site) devient dès lors inaudible.

Ce qui compte, c'est avant tout aiguïser le regard de l'enfant : chaque commentaire du support pédagogique se présente comme un exercice d'observation fonctionnel à l'« enseignement de l'art » (site). Par exemple, à propos de la *Tête princière* d'Iran (12-13^e siècle), on peut lire :

¹⁰ Rappelons les axes du schéma de référence : « silence complet (paysage, nature, mutisme, repos/relax, mort, oubli, vide, tabou, secret) ; légère sonorité, bruit étouffé (silence non silencieux) ; interruption de la parole, du bruit (évitement, imposition, violence, censure, étouffement, enfermement, blanc) ; interruption du silence (aveu, confession, confidence) ; refus du silence ».

¹¹ *Parcours-jeu pour les enfants*, Le Louvre, 2006.

En Iran, on décrivait ce type de beauté idéale « visage de Lune à la bouche menue ». Trouve d'autres visages ressemblants en tournant autour de la vitrine. Mais au fait, pourquoi cette comparaison avec la Lune ?

-L'arrondi parfait des visages

-Parce qu'ils étaient distraits, « dans la lune »

-Parce qu'ils aimaient sortir la nuit

Certes, cette lecture de l'œuvre est commandée par l'ambition pédagogique du musée dont le principe reste évidemment fort louable, tout autant que par le souci de ce « musée des musées » (site), et plus généralement des musées nationaux, de ne pas s'immiscer dans l'actualité politique ni les débats contemporains (ce n'est pas un musée de société). C'est bien là le paradoxe de l'élision que de légitimer la mission de l'institution – et son rayonnement.

Mais au tout-venant des œuvres, où elles apparaissent comme fermées sur elles-mêmes, le commentaire ne donne aucune clé sur leur intérêt historique, culturel, social ou religieux. Si l'on se livre à un exercice comparatif avec d'autres documents pour enfants, on voit que les œuvres d'arts sont traitées d'une même étoffe, indépendamment de leur territoire de provenance ou de leur contexte historique et culturel.¹² Voilà qui n'est pas sans faire penser à l'acception universaliste de la culture : le texte entretient en effet une vision de l'art valable quelle que ce soit les latitudes, irréductible au tissu culturel, encourageant de ce fait la vocation universaliste du musée, à l'aune du modèle qu'il se donne dans le Louvre Abu-Dhabi¹³.

Au final, le « voyage dans le temps et l'espace » qui est proposé en couverture aux familles peut paraître une occasion manquée dans la désaffection du texte pour interroger, dans une dimension interculturelle, les rapports de l'art à la culture. En effet, on montrerait aisément que le texte expographique, comme « droit de regard que le concepteur (et donc la société) garde sur l'exposition et l'exposé » (DAVALLON 2009 : 60), a aussi une « responsabilité sociale » et qu'au-delà des proclamations généreuses de démocratisation culturelle et des revendications d'ouverture envers les publics sans bagages ou, comme on dit aujourd'hui, « éloignés », il peut être attentif à la différence des cultures sans pour autant tomber dans les passions identitaires ni les comportements idéologiques qui enflamment l'actualité. C'est ce que prône la *Déclaration universelle de la diversité culturelle* de l'UNESCO adoptée en 2002, ce que demandent les

¹² Voir par exemple : *Le Louvre côté jardin : les Tuileries ; L'Égypte des Pharaons ; Rois et Empereurs* publiés par le musée.

¹³ Voir l'Agence France Museums chargée du projet Louvre Abu Dhabi : <http://www.agencefrancemuseums.fr>

programmes ministériels¹⁴, mais aussi, avec sans doute davantage d'acuité, la société, pour comprendre le monde dans lequel nous vivons.

2. Le silence, ou l'anonymat

Le silence peut prendre la forme plutôt inattendue de l'anonymat, comme dans l'exposition *Questions d'architecture. Carnets imaginaires*¹⁵ qui présente les carnets d'un auteur dont le nom sera, selon ses propres volontés, tu. Marc Dauber¹⁶, le commissaire de l'exposition et maître des lieux, l'évoque dans le panneau introductif en ces termes :

C'est avec plaisir que nous présentons aujourd'hui cette exposition issue des carnets de travail d'une personne qui a souhaité rester anonyme. Nous la remercions pour cette confiance. [...]

C'est un esprit curieux, inventif et méthodique qui évoque ici l'architecture [...]

Le visiteur, et le lecteur des feuillets distribués ainsi que des deux petits volumes édités pour l'occasion, n'en sauront pas plus.

Prenons l'exposition au mot (« carnets imaginaires ») : ces carnets n'existent pas, l'accrochage est une fiction qui souhaite expliquer « sans jargon » les fondements de l'architecture (panneau introductif). Bien sûr, il s'agit d'une ruse pour motiver le public scolaire et éviter l'écueil dangereux du didactisme. Ces carnets de voyage – un joyeux pêle-mêle d'images-textes – offrent en effet une exploration architecturale et initiatique des quatre coins du monde, dans une double visée pédagogique et ludique, comme le prouve le ton jubilatoire de ces quelques confessions « sur le vif » :

Comme disait mon tonton Xavier, la bonne maison c'est celle où j'ai envie de m'asseoir et d'enlever mes godasses.

[Taj Mahal] Le plus beau bâtiment du monde ! L'amour, la mort, l'immense empire des

¹⁴ « L'histoire des arts entre en dialogue avec d'autres champs de savoir tels que la culture scientifique et technique, l'histoire des idées, des sociétés, des cultures ou le fait religieux. [...] Elle invite [les élèves] à découvrir et apprécier la diversité des domaines artistiques, des cultures, des civilisations et des religions, à constater la pluralité des goûts et des esthétiques et à s'ouvrir à l'altérité et la tolérance. », « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, École, collège, lycée », *Bulletin officiel*, n° 32 du 28 août 2008, Ministère de l'éducation nationale, p. 2.

¹⁵ Latitude 21, Maison de l'architecture et de l'environnement du Grand Dijon, du 22/10/2014 au 12/01/2015.

¹⁶ Que nous tenons à remercier pour sa disponibilité et pour l'accueil qui nous a été réservé.

moghols qui s'écroule. Merci à Shah Jahan d'avoir follement aimé Muntaz Mahal.

Faut que j'y retourne !

[Palais de justice, Lyon] Raide comme la justice !

[Chrysler Building] Bon ! C'est spectaculaire. C'est l'Amérique ! Heureusement on a amélioré la sécurité. Rappel : pas d'ouvriers, pas d'architecture.

[Église de Kiji, Russie] Plus de mille ans, la vache ! Qui a dit que le béton est plus durable que le bois ?

À l'abri de l'anonymat, le dessinateur peut adopter une posture à la fois didactique (comme les encyclopédistes, qui légitimaient ainsi la scientificité et la rationalité du contenu) et critique, « loin de toutes chapelles ou mots d'ordre » (panneau introductif). À l'évidence, les expositeurs complices se sont bien amusés...

Mais quel statut conférer à ces carnets ? Privés de nom, désincarnés, on cherche tout au long un point d'appui, quelque indice qui nous permettrait un tant soit peu d'en déchiffrer l'énigme, et surtout d'en identifier la voix : un architecte ? un amateur éclairé ? un artiste ? Dans les conjectures de tous ordres, ce silence fragilise au final le texte car ces croquis amusants et magnifiques ne sont pas destinés à faire œuvre, alors qu'ils pourraient y prétendre : sans entité énonciative, sans *autorité* qui puisse « rendre compte de l'unité » du texte, de sa cohérence (FOUCAULT 1971 : 29-30) et produire la persuasion et la crédibilité (LECLERC 1996 : 8), ils demeureront sans voix propre, dans un halo pédagogique, quotidien, mineur, « anonyme » justement.

3. Le silence, ou le blanc

Dans *Un air d'Italie*, titre de l'exposition organisée par le musée Dauphinois¹⁷ en écho au 150 anniversaire de l'Unità d'Italia, le silence prend un tout autre chemin selon le vécu personnel des visiteurs, c'est-à-dire selon que l'on est d'origine italienne – et donc fortement impliquée par le sujet, comme nous l'avons été – ou pas. C'est donc une lecture des textes quelque peu engagée que nous allons livrer.

Mettre l'immigration en exposition est doublement délicat : par sa proximité temporelle d'une part, qui la place aux confins de l'histoire et de la mémoire¹⁸, par

¹⁷ Grenoble, du 18-11-2011 au 03-01-2013. Voir l'article ici-même de Florence Andreocola que nous tenons à remercier vivement pour tous nos échanges et pour nous avoir fourni les textes de l'exposition.

¹⁸ Pour plus de détails sur ce point, nous renvoyons à CENDOYA-LAFLEUR, LAVOREL, DAVALLON 2015 ainsi qu'à POLI, ANCEL 2014.

la thématique sensible d'autre part. L'immigration renvoie en effet à des faits sociaux, culturels et politiques complexes, ô combien brûlants et controversés, comme le souligne Benjamin Stora, actuel directeur du Musée de l'immigration à Paris :

L'immigration demeure une thématique fiévreuse dans la société française, passionnelle, non consensuelle, difficile.¹⁹

Tout cela peut créer des pannes dans la mise en discours, mais aussi faire jaillir des tensions chez le visiteur, réactiver une mémoire intime, un sentiment identitaire refoulé.

Dès le texte introductif, le propos de l'exposition est clair : il s'agit de rendre hommage aux Italiens et de souligner leur apport culturel, économique, social au paysage local, d'où l'esprit festif mis en avant dans l'affiche de l'exposition (des cotillons tricolores volent au-dessus de deux jeunes garçons... en vespa). Il relève d'une mission politique, culturelle plus qu'éducative. D'un point de vue informatif et pragmatique donc, le texte « en parlera bien ». Second parti pris : éviter toute représentation misérabiliste. C'est ainsi que le récit des difficultés des immigrés italiens est objectivé dans un registre discursif neutre, à l'exception des trois extraits suivants qui permettent de nouer une certaine empathie via le modalisateur *très*, quelques mots du lexique (en italique) et l'accumulation rhétorique conclusive :

[des familles d'origine italienne] ont vécu pendant quarante ans, des années 20 aux années 60, dans des conditions *très* difficiles [...]

Sur ce tableau, les personnages attendent le bateau à vapeur à destination des États-Unis. Leurs vêtements témoignent des conditions de vie *difficiles*. *Ils sont usés par le temps et le labeur*. [...]

C'est la *misère*, plus rarement des raisons politiques, qui vont faire de l'Italie l'un des pays au monde les plus affectés par l'émigration massive depuis le milieu du XIX^e siècle. À destination de très nombreux pays, et d'abord des États-Unis, *des hommes, puis des familles entières, vont quitter leur maison, leur village et leur pays pour rechercher du travail et une chance de survie*.

Cette volonté d'écarter tout misérabilisme peut aussi se lire comme une énonciation prudente (politiquement correcte ?), par exemple dans la désignation des Italiens et le récit de leur trajectoire. C'est d'abord la faible occurrence du mot *immigré* (4 au total) dans les panneaux et étiquettes, mot marqué et « habité » selon la fameuse expression bakhtinienne :

¹⁹ Interview RFI, 03-10-2014.

Face au phénomène d'émigration en Italie, l'évêque Giovanni Battista Scalabrini s'inquiète de l'éducation religieuse des *immigrés*.

Les *immigrés* sont recensés et passent des tests d'intelligence avant de rejoindre le territoire américain.

les cultures des *communautés immigrées* fécondent toujours celles de leurs hôtes !

au profit du mot *émigré* (7 occurrences), suspecté d'euphémisation dans la périphrase suivante :

Favorable à une unification de l'Italie, le général Championnet est en relation avec les *émigrés italiens établis à Grenoble*, parmi lesquels Giovanni Fantoni.

et surtout du mot *migrant* (15 occurrences), plus technique et neutre (mélioratif ?), comme dans ce titre de cartel :

Migrants italiens dans les rues de Modane, début XX^e siècle.

Notons sur ce point que la traduction italienne a davantage recours au terme *immigrato*. Comparons :

On encourage donc l'*immigration* par tous les moyens, d'abord, en provenance du nord de l'Italie, puis du sud.

in un primo tempo si tratta d'*immigrati* provenienti dal nord dell'Italia, poi dal sud.

Tenter un panorama des activités exercées par les *migrants italiens* établis en Isère constitue un défi !

Tentare un panorama delle attività di cui si occupano gli *italiani immigrati* in Isère è una vera sfida!

Mais là où c'est le plus frappant, c'est peut-être dans l'évocation de l'accueil fait aux Italiens notamment dans ce passage qui a attiré notre attention :

Indispensables au développement de la France, ces nouveaux arrivants, ces « *Ritals* », sont plus ou moins bien accueillis par la population locale...

Que celui-ci n'ait pas été toujours chaleureux (« plus ou moins bien ») peut tenir de la litote, mais ce sont surtout les points de suspension qui (nous) font sens, car c'est bien évidemment là que notre identité est interpellée et mise en cause : ils aspirent vers le silence les épisodes douloureux qu'ils viennent tout juste de réveiller. De même, dans les extraits de cartels suivants qui semblent contredire l'assertion précédente, les actes racistes y sont présentés comme une « série », des « épisodes isolés » (donc, en nombre limité) :

La grande migration des dernières années du XIX^e siècle sera mal acceptée, en Isère comme ailleurs en France. Les conséquences de l'assassinat à Lyon du président

Sadi Carnot par un anarchiste italien, Caserio, s'inscrivent dans une *série d'actes xénophobes* : à Poliéas, dès 1862, à La Motte-d'Aveillans en 1886, entre autres.

Les *heurts xénophobes* à La Motte-d'Aveillans en 1886 et en 1901 *ne sont finalement que des événements isolés*. À la mine, la solidarité prévaut. La camaraderie du fond se prolonge dans les quartiers et la fréquence des mariages mixtes atténue les rivalités.

Pour nous, le musée fixe, institutionnalise une version du passé qui va à l'encontre du *roman familial*²⁰ tel qu'il nous a été raconté et transmis. Ne s'agirait-il pas d'exciper de l'histoire pour l'hommage ? L'énoncé suivant conforte notre hypothèse :

Un *fait divers* a attisé la haine anti-italienne à La Motte d'Aveillans.

La question des pages sombres de la « haine anti-italienne » (expression très forte) sont certes évoquées, mais elles passent par une mise en récit catégorisée comme un « fait divers », c'est-à-dire, d'après la définition dictionnaire, comme une petite histoire qui n'est pas considérée comme un matériau par les historiens. Bien qu'en totale conformité avec le point de vue du commissaire (rendre hommage sans misérabilisme), il est possible d'inférer une minimisation des préjugés et des injustices contre lesquels les Italiens ont dû lutter.

Le texte affiché plus loin maintient sourdement ce silence, en qualifiant d'« aventure » les péripéties et vicissitudes qu'ils vécurent :

La mémoire d'une *grande aventure*

Cette immigration massive, en un temps où la sédentarité des populations était la règle, a été vécue par tous comme une *aventure douloureuse, une véritable épopée*. La durée et les *difficultés* du voyage, les contrôles à la frontière, l'installation d'abord provisoire, la recherche du premier emploi et du logement sont autant d'*épreuves* que seule peut vaincre la solidarité au sein de la famille et de la communauté. Le témoignage en est resté dans les familles, transmis d'une génération à l'autre, quelquefois *sous la forme d'un... récit épique*. Comme pour toutes les cultures populaires, aucun écrit (ou si rares !) ne rend compte de *cette aventure*.

Bien que « douloureuse », le mot « aventure » fait figure d'euphémisme de par sa valeur axiologique actuelle²¹, avant d'être posée du côté du mythe via les mots « épopée », « récit épique » qui effacent les mots « épreuve » et « difficultés », bien plus négatifs. Cette représentation héroïque du voyage, mise

²⁰ L'expression est empruntée à POLI, ANCEL 2014 : 39.

²¹ Interprétation euphémistique que vient renforcer l'expression « recherche d'un premier emploi ».

en balance avec notre histoire familiale, nous semble masquer, *silencier* selon le néologisme d'Eni Puccinelli Orlandi (c'est-à-dire : « faire dire 'une' chose pour ne pas en dire 'd'autres' », 1996 : 62, 47) bien des traumatismes qui font pourtant partie de l'identité des « Italiens qui ont bâti l'Isère », comme viennent le rappeler les témoignages en fin de parcours. À titre illustratif :

Famille Cerantola, Ventimille et Bassano del Grappa (Vénétie), ouvrier, Brignoud
 « Au moment de la guerre c'était la galère. Je suis né en France, puis reparti en Italie à l'âge de 5 ans. En 1946 nous sommes revenus en France, on a passé la montagne au Petit St Bernard, j'avais 12 ans. J'ai eu des problèmes de racisme avec mon nom, sauf quand je jouais au rugby ».

Maria et Sebastiano Todesco, Solagna (Vénétie), charbonnier et travaux publics, St Marcellin

« Je peux pas détester mon pays parce que j'y suis né, mais en France, j'ai trouvé du travail et à manger. Les premiers mots français que j'ai appris : Si tu n'es pas content, tu retournes dans ton pays. Il y a eu beaucoup de souffrance. On remercie le pays qui nous a accueilli. Bon d'accord, ils avaient besoin de nous... mais nous aussi on avait besoin d'eux. »

Ces témoignages restituent la part humaine, « sensible, dans le sens d'incarnée et figurée, de la mémoire » (CENDOYA-LAFLEUR, LAVOREL, DAVALLON 2015), absente des textes thermocollés, plus historiques et donc scientifiques, pédagogiques et objectifs, en même temps qu'ils permettent au musée de tirer parti de la mémoire sociale et populaire, de lui donner une grande valeur et une légitimité dans la médiation. Mais parce que les difficultés d'installation des Italiens sont transmises par l'anecdote, par la remémoration individuelle du témoin, c'est-à-dire rapportées à la sphère privée de l'expérience subjective, elles sont en quelque sorte marginalisées dans leur Histoire, d'autant qu'elles sont différées par des dispositifs sémiotiques (les témoignages, les portraits photographiques) qui jouent sur la corde sensible²², ramenant l'émotion que les témoignages suscitent à une manipulation. C'est pourquoi au bout du compte, cette célébration des Italiens telle que nous la lisons a le goût d'inachevé, d'une identification manquée.

Bien sûr, « chacun peut s'emparer de façon singulière d'un sujet pour le faire résonner avec ses questionnements personnels », comme le soulignent Marie-Sylvie Poli et Pascale Ancel (2014 : 44, 47-52), et c'est bien là le souhait du musée. Cela étant dit, notre expérience vaut exemple pour rappeler que dans

²² Sur le rôle des portraits photographiques comme levier émotif, voir POLI, ANCEL 2014 : 60-63.

l'exposition, l'on ne peut totalement contrôler la participation du visiteur ni guère prévoir sa réaction, c'est-à-dire la manière dont il peut s'investir affectivement, voire se surinvestir comme cela a été incontestablement notre cas.

4. Le silence, ou l'imposition

Parfois quelque chose se passe dans le tête-à-tête avec l'expôt que l'on ne retrouvera pas dans le texte affiché.

Ce silence-là est une très vieille affaire en art : il est de l'ordre de la plénitude, de l'ineffable, c'est-à-dire « qu'il appartient au paradigme du bonheur, du plaisir, de l'extase mystique » (FRANCKEL, NORMAND 1998). Le commissaire, pris dans l'exigence de « prolonger avec les vocables le retentissement éprouvé à contempler ou interroger le tableau » (FRESNAULT-DERUELLE 2004 : 7), le sait bien : si le texte fait voir, par la description et la narration, le *silence du tableau* pour reprendre le beau titre de l'essai de Pierre Fresnault-Deruelle, il faut aussi « émouvoir et, si possible, faire mouvoir » le visiteur (MARGARITO 2013).

Or l'expression de la splendeur, de la singularité – bref : le superlatif de l'œuvre d'art – peut présenter quelque chose de frustrant : les émotions esthétiques déroutent toujours les discours, ce qu'illustrent les langages silencieux du visiteur cités au seuil de ces pages. Sans compter qu'à peine pressenties, elles nous sont imposées et placées dans notre bouche, comme dans ce livret²³ de l'exposition avignonnaise consacrée à cinq femmes artistes, cinq « papesses » :

En parcourant cette exposition, un immense sentiment d'injustice gagnera le visiteur.

Si vous avez commencé l'exposition par le Palais des papes, vous avez déjà été confrontés à l'effroi que provoquent les œuvres [de Berline de Bruyhere]

Dans ce même livret (dont on saluera le ton conversationnel et surtout l'aspect ludique, si rare dans les écrits d'art !), le commissaire égrène les points forts de l'exposition en laissant généreusement transparaître sa subjectivité : l'ensemble est « saisissant », les dessins « somptueux », le film « sublime », l'enregistrement « exceptionnel », le portrait « génial », la technique « époustouflante », l'installation « extrêmement spectaculaire », l'œuvre « particulièrement forte », etc. Cette richesse axiologique auquel recourt de façon constante le texte expographique en général, et par laquelle passe une bonne part de la *captatio*

²³ *Livret d'aide à la visite*, « Les Papesses », Collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, 9-06/11-11-2013.

benevolentiae à l'endroit du lecteur²⁴, consacre l'œil du connaisseur ; or, force est de constater que la modalité euphorique nous atteint à proportion de notre capacité à comprendre, à saisir ce qui s'y joue – voilà pourquoi elle achoppe souvent à transmettre de l'émotion.

À l'opposé, contre le diktat du *logos* et le trop-plein du texte qui nous oblige à éprouver, d'autres expositions montrent que le silence peut être utilisé pour nous toucher, nous convaincre. Pour l'illustrer, nous avons choisi l'exposition *En guerres*²⁵ : celle-ci n'est pas seulement une commémoration de la Grande Guerre mais fait suite à un appel au don et à une collecte auprès des résistants et de leurs descendants. Ainsi, ce sont quelques-uns de ces objets (plus de 600 au total) appartenus à des Nantais et entrés dans les collections du musée qui seront exposés pour reconstituer cette période. Objets quotidiens et familiaux, témoins, reliques transmises de père en fils... car la guerre, « c'est autre chose qu'une succession de batailles, une comptabilité de vies, une économie »²⁶. Ce sont, par exemple, ces deux tranches de pain noir qu'une mère de famille a conservées, étiquetées de sa plume (voir Image 29) ; c'est cette chemise, réalisée pendant l'occupation, en toile de parachute ; ou encore cette robe que portait une résistante nantaise à Ravensbrück... (voir Image 30).

À chaque fois, l'émotion prend, submerge, suscite et sollicite le *mouvement* vers les objets. Ces derniers ne nous laissent pas de choix : ils pensent pour nous, nous font « subir » le *pathos* (DIBI-HUBERMAN 2013 : 25). Pour parler comme Jean Davallon (2009 : 20), la coopération proposée ici entre l'exposition et le visiteur, comme condition pour donner du sens et appréhender les objets est d'ordre émotif : c'est bien à cette condition que l'on peut s'en approprier, et, par-delà, accéder à ce qu'ils ont représenté et représentent.

À chaque fois, également, on reste sans voix. De fait, le silence se voit ici reconnaître une place spécifique comme mode de médiation : comme les autres éléments de l'exposition (espace, panneaux, lumière, etc.), il y est parfaitement orchestré, sémiotiquement (im)posé pour produire une expérience sensible et une interprétation.

²⁴ Nous pensons ici aux travaux de Mariagrazia Margarito traitant de la valeur pathémique et promotionnelle des adjectifs évaluatifs dans les guides touristiques et les textes expographiques ; voir entre autres, l'article cité ici-même (2013).

²⁵ « En guerres, 1914-1918 et 1939-1945. Nantes et Saint-Nazaire », Château des ducs de Bretagne, 23 février 2014-2015, Nantes. Nous tenons à remercier Laurence D'haene, chargée du développement et de la politique des publics, pour sa disponibilité et pour nous avoir fourni les textes.

²⁶ Voir le catalogue, Nantes, Éditions du Château des ducs de Bretagne, 285 p.

Fonction phatique : il met en relation les objets et le visiteur. Fonction cognitive : il met les objets à la portée du visiteur. Fonction symbolique : où le silence permet de restituer à la personne à qui a appartenu l'objet une histoire unique, sa tragédie, sa gravité. Ainsi le silence se fait-il recueillement, commémoration, réminiscence des souffrances passées d'autrui, à la fois dépôt et partage de la mémoire.

Mais sommes-nous encore dans l'exposition, où les objets montrés sont devenus les représentants d'un passé (d'une Histoire) patrimonialisé ? Ou dans le monde concret auquel appartiennent ces objets qui, dans leur matérialité muette, nous crient l'absence inéluctable de leur possesseur de jadis ? Pour nous, c'est bien le silence qui permet au visiteur « d'être emporté » vers la réalité de ces objets (DAVALLON 2009 : 29), d'en reconstituer le contexte. Prenons par exemple la notice des tranches de pain noir que voici :

En avril 1942, une mère de famille nantaise met de côté deux tranches de pain noir. Ces deux tranches pèsent 50 grammes. Elles sont conservées avec ce petit mot : « Le pain que nous mangeons en avril 1942 » et un petit carnet où les valeurs des tickets de rationnement, reportées au crayon de bois, donnent les renseignements suivants :

« Septembre :

Pain : 200 grammes par jour

Viande : par personne et semaine : 250 grammes

Fromage : 60 grammes par semaine

Matières grasses : 525 grammes par mois

Sucre : 500 grammes par carte ».

Cette étiquette expose en quelques phrases les informations essentielles pour faire comprendre et connaître l'objet, dont sa provenance. Mais parce que les mots ont moins d'attrait pour dire les significations qui lui sont attachées de l'émotion qu'il fait naître, c'est bien à cette dernière qu'est déléguée sa recontextualisation, et au silence de la *signifier* (« le silence ne parle pas, il signifie », PUCINELLI ORLANDI 1996 : 39). Et puisque le texte n'est que discours de savoir sur les objets, alors il se tait, ouvrant toutes grandes les portes de cet autre langage :

Le tragedie non han palchi / ma umilmente composte / si recitano in silenzio (Primo Levi)²⁷

C'est pourquoi on suivra Marie-Sylvie Poli (2010b) qui y voit une manière pour le commissaire de dialoguer, de faire réagir le visiteur. Car le silence est, lui

²⁷ Cité in MORTARA GARAVELLI, B., 2015, *Silenzi d'autore*, Bari, Roma, Editori Laterza, p. 51.

aussi, écrit d'autres silences : dans le cas présent, il transporte, cumule, s'enrichit d'un « déjà-tu » et d'une mémoire qui démontre et nous convainc tout aussi bien que les paroles les plus bavardes.

5. De l'étouffement à l'interruption du silence

Si l'érotisme n'est plus guère tabou aujourd'hui, on peut néanmoins prendre bien des égards à exposer l'intime et la nudité : c'est ce que prouve l'exposition *Masculin/Masculin*²⁸ organisée au Musée d'Orsay. Dans « ce temple des plus nobles voluptés » (Paul Valéry), la monstration publique (même « sage »²⁹) de corps masculins dénudés, efféminés, virils, enlacés peut encore troubler :

Le musée vous informe que certaines des œuvres présentées dans l'exposition sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs (et tout particulièrement du jeune public) (site Web).

Curieuse exposition en vérité : tandis que *le Figaro*, titrant malicieusement sa critique « Le gay savoir d'Orsay »³⁰, y voit une « ode à l'homoérotisme » très réussie, *le Monde* regrette que l'exposition ne soit pas consacrée aux interprétations artistiques de l'homosexualité masculine³¹. À lire les critiques : deux expositions presque. Ceci n'est pas un point de détail. Au contraire, on peut y voir ce que Marie-Sylvie Poli (2010a) a pu analyser à travers la revue de presse : une confusion entre la critique des œuvres d'art exposées et la critique de l'exposition des œuvres.

La question est pour ce qui nous concerne la suivante : peut-on, verbalement, magnifier le sexe – et le désir sexuel entre hommes ? À cet égard, cette exposition, d'une grande résonnance médiatique, est exemplaire. De point en point du parcours, depuis la représentation du sexe mentionné dans le panneau introductif :

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'organe sexuel fait pourtant l'objet d'une certaine pudeur, qu'il soit atrophié ou bien dissimulé sous quelque draperie, lanière ou fourreau d'épée subtilement placés.

jusqu'à celle de la sexualité (homosexuelle en fait) du panneau conclusif :

²⁸ *Masculin/Masculin, L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, du 24-09-2013 au 2-01-2014.

²⁹ Élodie Cabrera, « Pourquoi il n'y a aucun pénis en érection dans l'expo Masculin/Masculin au musée d'Orsay », *Rue89*, 19-10-2013.

³⁰ Éric Bietry-Rivierre, 23-09-2013.

³¹ « Au Musée d'Orsay, le grand bazar de la virilité », Philippe Dagen, 25-09-2013.

au XX^e, la libération des pratiques sexuelles affirme haut et fort une certaine volupté et investit avec souvent peu de réserves d'une charge sexuelle le corps masculin.

le visiteur-lecteur est exposé à un crescendo. Entre les deux, le lent dévoilement de la « puissance virile du corps » opéré tout au long de l'histoire de l'art s'énonce sous la forme de l'allusion et de la métaphore qui détaillent ce qu'elles ne disent pas. Pour nous en tenir à quelques exemples, citons ce cartel égrillard accompagnant *Académie d'homme* de Géricault :

Dramatisée par la lumière, la tension puissante de l'homme viril, évoquant quelque héros en passe de dégainer, est magnifiée.

ou encore ce commentaire des *Baigneurs* de Cézanne, véritable morceau de bravoure qui, feignant un discours interprétatif, entre-dit l'interdit :

Il faut donc voir au-delà de la quête formelle d'inscription de figures inspirées d'œuvres de ses prédécesseurs dans un paysage méditerranéen, l'évocation d'une pratique nouvelle de communion avec une nature vierge.

Partout, l'homosexualité est implicitement présente ; elle y est en creux dans la périphrase commentant le *Bain de soleil* de David Hockney, un peintre connu pour ses *Homosexual Propaganda Paintings* :

La beauté et la séduction se défont alors de l'idéal transmis par les références du passé pour s'ancrer dans les particularismes des pratiques et de la culture contemporaine, qu'a su si justement interpréter Hockney dans sa peinture.

dans l'adjectif *homoérotique* qui la dit à demi :

Le tableau inaugure la vogue de la représentation homoérotique, imprimée de sujets mythologiques célébrant l'amour entre hommes comme une vertu du mode de vie dans l'antiquité.

et dans des expressions fortement axiologisées ici et là : « la charge érotique puissante » du corps représenté « dans toute la vérité de sa nature », « l'attraction physique des corps », la « tentation du mâle », « l'homme objet du désir », la « quête de volupté », « une scène de drague entre hommes », des « amours bisexuelles de Jupiter ou d'Apollon », « l'amour entre hommes »... Les lecteurs narquois (ou paresseux) ont déploré l'absence du mot *homosexuel*, y voyant un déni. Et pourtant... Si dans les panneaux informatifs, celui-ci est pratiquement étouffé dans l'œuf³², il fait irruption dans la dernière salle du parcours, précisément dans un cartel :

³² Un panneau mentionne toutefois le succès de Flandrin dans « les cercles homosexuels clandestins de l'avant-première guerre mondiale ».

Des relations homosexuelles entre jeunes hommes se mouvant dans l'espace clos de la propriété privée, à l'abri des regards.

Ne s'agirait-il donc que de pudeur verbale ? Certes, le confinement du mot dans une notice individuelle, fixée plutôt bas par rapport à l'axe de vision, pourrait sacrifier à une retenue qui sied au lieu. Or, ce silence y est trop patent et les stratégies employées trop variées, pour ne pas fonctionner comme l'indice d'un mot volontairement esquivé, d'un silence énonciatif calculé.

D'abord, dans le titre bien parlant de l'exposition, le jeu de variation sur le couple *masculin/féminin* où la barre oblique qui en principe exprime l'antonymie ou l'alternative, fait ici d'entrée de jeu parade de la duplication, de la duplicité d'une relation entre hommes sous le mode de la transgression, entraînant chez le visiteur un horizon d'attente.

Ensuite, dans les quelques formulations allusives que l'on vient de citer, on lit entre les lignes le souci du scripteur d'appeler l'attention sur la dimension de la nudité, conformément au propos de l'exposition (dédiée au nu, comme le souligne le texte introductif), et de ne pas confondre les dimensions érotique et sexuelle, ce que fait le mot *homosexuel* (dans sa représentation caricaturale et restreinte, et peut-être aussi dans l'appréciation morale, sociale véhiculée par une certaine sphère médiatique et les discours ambiants).

Mais ce n'est pas là toute la question : ces allusions sont de sûrs indices de la présence d'une réticence, dans la mesure où elles laissent entendre plus qu'elles ne disent (PRANDI 1990 : 222). En effet, il ne s'agit pas tant de *couvrir un mot que l'on ne saurait dire* (l'ellipse), ni d'adoucir ou d'occulter par d'autres mots un interdit culturel (l'euphémisme) que de manifester un *plaisir du texte* différé, malicieux, érotisant. L'énonciation tardive du mot en effet, en un point d'honneur de l'exposition (la fin – l'apothéose ?) où le silence peut être interrompu, et le mot étouffé enfin être lâché, s'inscrit au comble d'un jeu du texte, d'une *excitation textuelle* pour reprendre une expression de Marie-Anne Paveau³³, articulée de manière silencieuse et préparée de bout en bout du discours expographique. Le silence répond bien à une intention communicative de la part d'un commissaire qui, en suivant Michele Prandi, propose au lecteur de remplir le silence (1990 : 223).

Nous citerons un dernier exemple éloquent tiré du commentaire nettement décalé par rapport à l'héroïsme-érotisme que sous-entend l'intention artistique de *Vive la France* de Pierre & Gilles, représentant trois hommes prenant délibérément la pose dans leur simple appareil :

³³ Présentation du séminaire du 18 mars 2014, ENS de Lyon.

les artistes s'ingénient à donner une vision personnelle, pleine d'humour et d'allusions, d'une société française multiculturelle à l'ère postcoloniale.

Ici, c'est bien la *disproportion* du dit et du non-dit, le décalage flagrant (la béance !) entre le vu et le dit qui est le moteur d'une complicité, d'une coopération entre scripteur et lecteur (*ibid.*) dont dépend finalement la réussite de l'exposition.

Au fond, celle-ci n'est qu'un divertissement. Les propos de Guy Cogeval (commissaire et président du musée d'Orsay) reproduits dans *Le Parisien*³⁴ vont dans ce sens : « c'est une exposition qui ne se prend pas au sérieux. Il y a beaucoup d'humour dans la présentation ». D'ailleurs, le public ne s'y trompe pas : devant cette « avalanche de beaux mecs à poil » (*Libération*)³⁵, celui-ci est plus réjoui que choqué – c'est du moins notre impression ; en témoigne cette question du guide quittant la salle : « ça va ? vous en avez assez des gros muscles ? », déclenchant gloussements, hilarité des visiteurs. Preuve évidente que ces silences-là se moquent de la parole, et que les mots tus sont aussi un jeu du regard et du désir, un espace où peuvent se manifester l'intime et le plaisir :

le corps, souvent magnifié et dans une certaine extase morbide, est en effet offert à la délectation du spectateur. (panneau de salle)

Attitude contemplative ou voyeurisme du regardeur ? La distinction est affaire de subjectivité. Silence versatile, spéculatif en tout cas du texte, à partir duquel le visiteur peut imaginer, fantasmer ou... « se rincer l'œil », comme l'écrit de manière prosaïque *Libération* – un silence-interruption de la parole en positif, qui n'a pas encore de configuration dans le dictionnaire (cf. MARGARITO 2001).

6. Le refus du silence, à nos risques et périls

Rompre le silence, c'est parfois imposer quelque violence aux conventions, bousculer les codes de la pudeur et du politiquement correct ; c'est déranger, s'exposer, car *par de pareils mots les âmes sont blessées, et cela fait venir de coupables pensées* comme le dit la suite du célèbre vers cité plus haut³⁶. C'est ce que l'on retrouve dans cette citation de Sade affichée dans l'exposition qui est lui est consacrée au Musée d'Orsay, ou plus exactement, à son influence dans la peinture³⁷ :

³⁴ « Le Musée d'Orsay célèbre le nu masculin », 23-09-2013.

³⁵ « Aux racines du mâle », Éric Loret, 28-10-2013.

³⁶ *Tartuffe*, III, 2 (v. 860-862).

³⁷ *Sade, attaquer le soleil*, Musée d'Orsay, du 14-10-2014 au 25-01-2015.

Ma façon de penser, dites-vous, ne peut être approuvée. Et que m'importe ? Bien fou est celui qui adopte une façon de penser pour les autres ! Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions, elle tient à mon existence, à mon organisation. (Lettre à sa femme, novembre 1783)

Cette exposition s'ouvre, elle aussi, sur un avertissement au public mais plus brutal :

Le caractère violent de certaines œuvres et certains documents est susceptible de heurter la sensibilité des visiteurs.

En contrepoint en effet de l'exposition vue précédemment, la question ne se pose plus de dire ce qu'au fond, « l'ardeur linguistique » de Sade nous a dispensé d'avoir à dire, mais bien de l'*afficher* (c'est-à-dire « fixer quelque chose au vu et au su de tous », nous rappelle Pierre Fresnault-Deruelle, 1997 : 15). Comme le souligne le critique au *Monde* :

Le regard, le corps, l'être entier y sont confrontés à des représentations – et donc à des situations et des idées – que les musées tiennent d'habitude à distance. Qu'ils s'interdisent même d'évoquer. Or, ici, le but n'est pas d'évoquer, mais d'énoncer avec la plus grande clarté. D'être, dans l'ordre du visible, à la hauteur où se place Sade dans l'ordre du lisible – de donner à voir ce qu'il donne à lire³⁸.

La formule suivante sert de *leitmotiv* dans le catalogue, dans le texte affiché, et bien sûr jusque dans la presse :

Il sera possible de mesurer combien, à dire ce qu'on ne veut pas voir, Sade aura incité à montrer ce qu'on ne peut pas dire.

Tout le propos de l'exposition est donc là, dans ce jeu rhétorique habile formant antithèse et montée sur le chiasme sémantique dire/voir et montrer/dire :

Tel un nouveau défi, c'est la question de l'irreprésentable qu'il nous pose, en la liant à la liberté de « tout dire » comme à la liberté de chacun. (panneau introductif)

Le « défi » étant bien entendu aussi celui du musée³⁹ : restituer le scandale dont la parole excessive de Sade est porteuse, c'est-à-dire porter au grand jour l'impudeur, la violence, la perversion, le blasphème, l'obscénité...

³⁸ « Sade dans toutes les postures », Philippe Dagen, 15-11-2014.

³⁹ Défi déjà relevé par le Louvre en 2000 avec son exposition « Posséder et détruire. Stratégies sexuelles en Occident ».

Comme l'a remarqué un critique⁴⁰, l'ambiance dans les salles est étrangement, tangiblement silencieuse, et met en situation de ne pouvoir se soustraire à une sorte de gêne : la salle des planches et cires anatomiques des femmes éventrées (« voir dans la nuit du corps »), et le « cabinet des perversions » (une sorte d'alcôve que l'on pouvait tout aussi bien sauter), où sont exposées des images pornographiques, laissent peu de liberté au visiteur : les coups d'œil à la dérobée, les pas rapides et divers *bruitages onomatopéiques*⁴¹ trahissent l'émotion des visiteurs piégés.

Sur tous les pans des murs, les citations sulfureuses de Sade « détaillant les perversions repoussant les limites de l'effroi » (audio-guide) fomentent le trouble. Celles-ci constituent la charpente à l'interprétation des œuvres exposées, pendant que les panneaux de salle dus au commissaire et spécialiste de Sade, Annie Le Brun, tiennent lieu d'exégèse très (trop ?) savante, de sorte que nombre de visiteurs ne liront que ces bribes rapportées. Notons que le support sur lequel sont placées ces citations et la typographie sont significatifs⁴² : les mots trouent en profondeur la surface des fins et étroits panneaux de bois ; les lettres espacées et hachées, coupées (les lignes verticales, épaisses, sont séparées des déliés par des blancs), qui plus est noires, graves, contrastant fortement sur les panneaux et font crier les mots. Inévitablement, les messages scabreux, excessifs, pornographiques de Sade font l'effet de coups de marteaux. Qu'on en juge :

La volupté mène à la férocité.
 Voir souffrir fait du bien, faire souffrir plus de bien encore.
 Il n'est point d'homme, qui ne veuille être despote, quand il bande.
 Je suis barbare jusqu'à la frénésie quand je bande et cruel de sang-froid
 quand le foutre a coulé.

La vulgarité et le lexique tabou en particulier, qu'on aurait bien vu demeurer dans le dépliant, plus « convenable » à une lecture clandestine, sont ici légitimés par la citation, ce qui permet de les maintenir en un certain sens dans le registre de l'acceptable et du recevable, du *dire-possible* dirait Eni Puccinelli Orlandi (1996 : 64). Si inconvenance il y a (pour quitter la dimension morale)⁴³, celle-ci

⁴⁰ « Dans les espaces faiblement éclairés, c'est le silence total. Les visiteurs, au mieux, chuchotent. » *L'obs*, déjà cité.

⁴¹ L'expression est de LETOURNEL, Y., 2010, « Rythme et pudeur verbale en Asie orientale », *Rhuthmos*, [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article219> [Consulté le 12 février 2015].

⁴² Sur ce point, voir POLI 2010b.

⁴³ Il est vrai que la pornographie est désormais banalisée au cinéma, dans la littérature, dans les sciences humaines, y compris la linguistique...

se situe au fond moins dans les énoncés eux-mêmes (après tout, on ne s'approche pas de Sade impunément...) que dans l'énonciation. On mettra par conséquent au crédit du musée (et du commissaire) d'avoir fait sortir l'imaginaire langagier muséal de sa torpeur, d'avoir su dynamiser le texte expographique⁴⁴, c'est-à-dire forcer sa neutralité, sa littérarité, son harmonie. Plus largement, on peut s'interroger sur ce que l'*exhibition discursive*⁴⁵ de messages pornographiques « fait » à l'exposition, suivant en cela l'approche de Marie-Sylvie Poli (2010b : 8). Car si le texte se met à dire à voix haute ce qui ne pourrait se dire, s'il tire sa force de résonance de l'air du temps, s'il veut avant toute chose provoquer⁴⁶, alors faudrait-il peut-être l'envisager dans une nouvelle ère *médiatique* : un texte qui cesse d'être spécifiquement informatif, scientifique, subjectif, poétique, docile à l'histoire de l'art, mais à la quête de nouveauté, de sensations fortes, de spectacularisation, de scandale, en alliance stratégique et en miroir avec les autres médias. D'ailleurs, l'exposition a été annoncée à l'attention de la presse et du public par un teaser « très coquin »⁴⁷ qui a fait le buzz sur les réseaux sociaux. Un premier pas, peut-être, vers un texte en quête de nombre de clics ? Une chose est certaine : comme le pense Marie-Sylvie Poli, on demande au musée de toujours plus communiquer, d'en dire de plus en plus, d'éviter le silence, de rajouter du bruit au bruit (2012).

Quoiqu'il en soit, ainsi qu'on l'a compris, le texte affiché dans cette exposition enfonce l'auto-censure pour faire valoir l'esprit d'une parole subversive et la liberté de pensée qui sont aussi celles du musée. Toutes choses égales, afficher un texte excessif, perturbant, neuf en ces murs revient à lutter contre la « bienpensance prude », à « fermer la bouche aux hypocrites » (DINOUART 2011 : 127) et aux censeurs – bref : à retrouver Sade.

⁴⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre *Écrits pour voir. Aspects linguistiques du texte expographique*, Torino, Trauben, 2012.

⁴⁵ L'expression est empruntée à PAVEAU, M.-A., ROSIER, L., 2010, « Le discours des objets. Pratiques et techniques de circulation, entre clandestinité et exhibition discursive », *Çedille, Revista de Estudios Franceses*, n. 1, p. 178-183.

⁴⁶ « Si cela peut ébranler les sensibilités, le pari sera gagné » commente la commissaire dans un entretien « Sade. Attaquer le soleil. Entretien avec Annie Le Brun », Gallimard, 2014, www.gallimard.fr [Consulté le 10/02/2015].

⁴⁷ *L'Obs*, « L'exposition Sade, un tohu-bohu visuel qui explore le désir », Bernard Génies, 14-10-2014. France TVInfo commente ainsi la vidéo : « Pas d'acte sexuel filmé mais un enchevêtrement de corps nus dans un clair-obscur, la caméra proche des corps mouvants, se frottant et se caressant. Puis un zoom arrière dévoile le nom de Sade formé de ces corps mêlés. C'est suggestif sans tomber dans la pornographie » (12-10-2014).

7. En épilogue, la résistance au silence

À l'orée de l'exposition, le texte conclusif arrive inéluctablement pour « dénouer » le discours expographique et donner une fin du salut au lecteur-visiteur. Le texte informatif ayant rempli sa fonction, l'explication résolue, il faudra laisser pour la fin le mot dont la résonance remplira le silence subséquent. C'est la gageure de la conclusion, que connaissent bien les barreaux :

l'epilogo è da considerare propedeutico al silenzio : in esso il tono dell'esecuzione dovrà essere quindi pacato, ma al tempo stesso grave, se non addirittura solenne.
(TRAVERSI 2009 : 144).

Alessandro Traversi rappelle la leçon d'Aristote : il faut donner au texte un caractère achevé, bref, fondé sur le modèle « J'ai dit ; vous avez entendu ; vous possédez la question ; jugez » (*ibid.*). L'épilogue pourra en conséquence prendre la forme d'une invite à la vigilance, tel que celui-ci, affiché lors d'une exposition consacrée à la spoliation des juifs sous le régime de Vichy ⁴⁸ et d'une grande efficacité et d'un ton fort didactique, aux antipodes du silence :

Mémoires

Que retenir aujourd'hui de cette triste période de l'histoire française, pendant laquelle un régime et tout son appareil administratif organisent sans état d'âme la déshumanisation d'une partie de la population ?

Un avertissement, quant aux terribles dérives auxquelles un pouvoir est exposé dès qu'il s'affranchit des contraintes parlementaires et du fonctionnement démocratique ? Une prévention, contre toute tentation de stigmatisation de telle ou telle partie de nos contemporains ?

Témoins, politiques et historiens donnent ici leur avis. Puissent-ils contribuer à l'édification des citoyens que nous sommes.

ou bien d'une chute (c'est-à-dire d'une phrase d'impact) qui résonne dans l'esprit du visiteur, comme ici, grâce aux points de suspension marquant l'inachèvement (CELOTTI 2001 : 101), où l'imagination pourra prendre son essor :

L'imaginaire des phares n'est pas prêt de s'éteindre...⁴⁹

ou encore ce « Pour aller plus loin » dans le livret de l'exposition avignonnaise citée plus haut, qui nous encourage à poursuivre la rencontre, en sorte que le texte prophétise une non-fin (« là encore »), un *happening* qui n'en est pas un :

⁴⁸ « Spoliés! 'L'aryanisation économique' en France, 1940-1944 », Grenoble, ancien palais du Parlement, du 01-06 au 15-12 2010.

⁴⁹ « Phares », Paris, Musée national de la Marine, du 07-03 au 04-11-2012.

Il est temps de descendre la rue de la République et de découvrir la suite de l'exposition dans le musée de la Collection Lambert, où là encore, ces 5 papesses vont dialoguer à travers leurs œuvres et un temps suspendu.

Pourtant, aussitôt finie, accomplie, l'expérience toute fraîche est appelée à s'évaporer et se dissoudre lentement. Et tandis qu'on se dispose à prendre congé, on s'achemine vers la boutique, la pensée bourdonnante, reconnaissante. Dans le souvenir des tableaux et expôts qu'on a eus sous les yeux, dans l'ombre des textes lus, prolonger l'expérience vécue, le plus pleinement possible, le plus longtemps possible.

Bibliographie

- CENDOYA-LAFLEUR, J., LAVOREL, M., DAVALLON, J., 2015, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », in C. TARDY, V. DODEDEI (éds), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, Marseille, Open Edition Press, <http://books.openedition.org/oep/411> [Consulté le 12 février 2015].
- DINOUART, Abbé, 2011, *L'art de se taire*, p. 31-94, « Présentation », J. J. COURTINE, C. HAROCHE, Paris, Jérôme Million, p. 5-30.
- DAVALLON, J., 2009, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
- DIBI-HUBERMAN, G., 2013, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard.
- CELOTTI, N., 2001, « La linguistique à l'écoute des silences », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et l'écriture*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 91-105.
- FOUCAULT, M., 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Seuil.
- FRANCKEL, J.J., NORMAND, C., 1998, « Introduction », *Linx* [En ligne], n. 10, mis en ligne le 03 juillet 2012 URL : <http://linx.revues.org/948> [Consulté le 12 février 2015].
- FRESNAULT-DERUELLE, P., 2004, *Le silence des tableaux*, Paris, L'Harmattan.
- FRESNAULT-DERUELLE, P., 1997, *L'image placardée*, Paris, Nathan Université.
- LECLERC, G., 1996, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Puf.
- MARGARITO M., 2001, « Le silence du dictionnaire », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et l'écriture*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 107-118.
- MARGARITO, M., 2013, « Dire l'émotion pour dire l'art », in M. BARKAT-DEFRADAS, S. BENOIST (éds), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotique*, Paris, CNRS Editions, p. 41-56.
- POLI, M.S., 2010a, « Introduction », *Cultures et Musées*, n. 15, « Comment parler de la critique d'exposition ? », p. 13-21.
- POLI, M.S., 2010b, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La lettre de l'OCIM*, n. 132, p. 8-13.
- POLI, M.-S., 2012, « Introduction », in F. RIGAT, *Écrits pour voir. Aspects linguistiques du texte expographique*, Torino, Trauben, 2012, p. 7-11.

- POLI, M.S., ANCEL, P., 2014, avec la collaboration de ANDREACOLA, F., *Exposer l'histoire contemporaine. Évaluation muséologique d'une exposition : Spoliés ! L'aryanisation économique en France, 1940-1944*, Paris, La documentation française.
- PRANDI, M., 1990, « Una figura testuale del silenzio: la reticenza », in M. E. CONTE, A. GIACOLONE RAMAT, P. RAMAT (éds), *Dimensioni della linguistica*, Milano, Franco Angeli.
- PUCCINELLI ORLANDI, E., 1996, *Les formes du silence*, Paris, Éditions des cendres.
- TRAVERSI, A., 2009, *La difesa penale. Tecniche argomentative e oratorie*, Milano, Giuffrè Editore.

Paola Paissa
Università degli studi di Torino
paola.paissa@unito.it

Langage et anti-langage à l'« ère du soupçon » : autour de la pièce radiophonique *Le silence* de Nathalie Sarraute

Créée en avril 1964 pour la radio allemande et reprise plus tard par la radio française, la pièce *Le silence* de Nathalie Sarraute a été mise en scène en 1967 par Jean-Louis Barrault, lors de l'inauguration du Petit Odéon. À sa réception, cet acte unique qui dramatise un « tropisme »¹ conversationnel (le silence obstiné d'un personnage perturbe le dialogue des six autres), a été assez froidement accueilli : si une partie de la critique l'a interprété, de manière assez simpliste, comme une satire du verbiage et rabâchage mondains, sorte de version scénique du « salon Verdurin », la plupart des commentateurs se sont plaints d'un « jeu intellectuel » parfois « ennuyeux », d'un « exercice » affligeant de « pauvreté et d'assèchement » qui, de surcroît, ne présentait aucun élément innovant pour le théâtre. En fait, tout en reconnaissant l'originalité de l'œuvre romanesque sarrautienne, les critiques des *Nouvelles Littéraires* et du *Monde* ont émis des réserves sur la nouveauté de cet ouvrage, qui marque, avec *Le Mensonge*, l'exorde théâtral de Sarraute. D'un côté, on a fait remarquer, non sans quelque raison, que l'art de « faire affleurer l'inconscient par le détour du dialogue » remonte au moins à Marivaux ; de l'autre, on a voulu explicitement souligner que ce genre d'« expérimentation sur le langage » a eu, « au théâtre, plus de devanciers que dans le roman, de Tchekhov à James, et de Duras à Brice Parain »². Effectivement, la pièce est fortement marquée par le goût et la recherche esthétique française des années 60 et, pour en apprécier la finesse, il faut la situer dans le climat artistique et culturel qui avait connu, à partir des années 50, les succès du théâtre de l'Absurde, ainsi que l'affirmation du Nouveau Roman³, accompagnés de

¹ Sur la notion sarrautienne de « tropisme » et son exploitation dans l'art du comédien, Cf. RYKNER 1990.

² Les jugements de la presse de l'époque sont puisés dans le dossier que publie RYKNER 1993.

³ C'est ce qu'Arnaud Arnaud Rykner appelle « le Théâtre du Nouveau Roman » (1988).

l'épanouissement de ce qu'on nommera plus tard l'« écriture du silence », c'est-à-dire l'ensemble d'expériences scripturales issues d'une méfiance radicale envers le pouvoir représentationnel de l'art verbal et figuratif⁴. Dans ce cadre, on doit reconnaître que le thème central de la pièce était fort à la mode en 1964 et que le moteur spécifique du drame, c'est-à-dire l'embarras provoqué par la taciturnité d'un personnage dans l'espace scénique et diégétique, n'avait guère de quoi surprendre le public : sans considérer le théâtre beckettien et ioneskien, Sarraute elle-même avait exploité cette ressource dans ses romans⁵, et Louis-René des Forêts, à qui Pascal Quignard consacrera en 1980 *Le vœu de silence*⁶, avait fait d'un personnage muet le ressort central du récit *La Chambre des enfants*, paru en 1960.

Ce n'est donc pas tant l'originalité et l'intérêt historiographique de ce petit ouvrage qui nous intéresse aujourd'hui⁷. Notre intention, c'est de mettre au jour les modalités à travers lesquelles la dynamique dialogale du *Silence* parvient à réaliser efficacement la mise en scène d'un véritable cul-de-sac dans nos voies langagières habituelles, tout en offrant, dans la légèreté de son ton badin, le spectacle agrandi, parfois irréel, des effets d'un obsédant refus de parole, voire d'un manque total de coopération conversationnelle, au sens gricéen. Ce sujet nous apparaît d'autant plus passionnant que nous connaissons – et partageons – l'intérêt que la récipiendaire de ce recueil d'études porte au thème du silence et son penchant pour la délicate configuration de la pièce radiophonique, dont la fragilité des voix et des intonations, ainsi que la subtilité du tissage de la parole et de son absence, font tout le charme.

1. Structure générale de la pièce : troissilences-césure

Dans l'architecture générale de la pièce, l'élément foncièrement responsable

⁴ La bibliographie faisant état de l'« écriture du silence » au XX^e siècle est désormais fort vaste. Nous nous limitons donc à faire référence ici à MURA-BRUNEL, A., COGARD, K. (éds), 2002 ; ERGAL, Y.-M., FINCK, M. (éds), 2010 ; IOOS, F., GANNIER, V. (éds), 2011.

⁵ Cf. BAUDE 1995 qui, tout comme Arnaud Rykner, se réfère principalement au personnage de la Tante du roman *Martereau* de 1953.

⁶ Comme Pascal Quignard le précise dans l'édition de 2005, son essai sur Louis-René des Forêts a été conçu en 1980 (P. QUIGNARD, *Le vœu de silence*, Paris, Galilée, 2005).

⁷ Par ailleurs, comme Arnaud Rykner (1988) l'a montré, l'originalité du théâtre sarrautien concerne moins le plan thématique que le plan structurel : c'est le choix de confier à la parole elle-même le rôle d'événement déclencheur du drame qui représente une innovation, ce qui justifie la désignation de *logo-drame* que propose Arnaud Rykner.

de la représentation d'une impasse langagière et d'un conflit immobile entre la parole et son envers muet, c'est la négation de toute évolution dramatique et l'effet de piétinement sur place que le dialogue provoque. Débutant par la particule affirmative « si » (« Si, racontez ... c'était si joli... », p. 27⁸), qui s'oppose à un propos négatif absent, et s'achevant sur une autre absence, signifiée par l'affirmation conclusive que rien ne s'est passé, ce petit drame semble ravalé en même temps tout moment inaugural et tout moment final. Sans aucune précision de lieu et de temps, l'action commence *in medias res*, mais ce début n'en est pas un, puisqu'il se situe en réalité « *in medio vacui* », le jeu pouvant à tout moment s'arrêter ou recommencer, sans qu'aucun changement véritable ne se soit entre-temps produit. À l'exiguïté actionnelle et spatio-temporelle, s'ajoute une « désincarnation » des personnages, encore plus radicale que celle qui se vérifie dans l'œuvre romanesque⁹, car les protagonistes ne sont que des « voix » privées d'identité et de nom propre, uniquement désignées par l'initiale du genre (H/homme ; F/femme, suivi d'un numéro progressif, de 1 à 6)¹⁰. Quelques métaphores suggestives sont utilisées pour indiquer le malaise que les personnages éprouvent à poursuivre leur dialogue face au silence du septième : la figure du vertige qui les happe et les aspire (p. 36), de la maladie qui les contamine (« Vous savez, c'est étrange, c'est contagieux, vous m'avez communiqué votre maladie... », p. 50), du filet qui les emprisonne (« Ce silence, c'est comme un filet. Il [Jean-Pierre] nous regarde frétiller... », p. 51). En effet, comme s'il s'agissait de garder un équilibre précaire au-dessus d'un filet donnant le vertige, les voix se disputent, s'agitent, s'ébattent, essayant inutilement d'arracher Jean-Pierre à son mutisme et risquant à tout moment d'être « aspirées » par le trou vide que son silence creuse dans la conversation. Toutefois, dans les bribes de propos que les personnages formulent, des positions différentes se dessinent : H.1 est le héros principal, le plus bavard, celui qui ressent le refus de parole de Jean-Pierre comme une désapprobation de l'épanchement qu'il avait mis dans sa description d'un souvenir de voyage (« les petits auvents de bois découpé... etc. », p. 27). Contrairement aux règles de politesse, qui prévoient de simuler l'indifférence face

⁸ Les indications des pages se réfèrent à : N. SARRAUTE, *Le silence*, édition d'Arnaud Rykner (RYKNER 1993).

⁹ Sur la désincarnation et le jeu des voix, voir CAGNON 1974.

¹⁰ Deux personnages seulement possèdent un nom et il s'agit des plus silencieux : le personnage muet (Jean-Pierre) et F.4, qui n'a droit qu'à douze répliques et qui, dans les échanges des autres, est appelée Marthe. Selon Arnaud Rykner (1993), cela prouverait que seuls ceux qui savent se taire auraient droit au nom propre. Plus simplement, nous remarquons qu'il s'agit des seuls personnages qui occupent la case des « délocutés » : puisqu'on parle d'eux, il s'avère nécessaire de les nommer.

à l'attitude taciturne d'un des participants à la conversation, H.1 décide de dénoncer le comportement de Jean-Pierre et de proposer, voire d'imposer aux autres, ses interprétations du silence de celui-ci et les tentatives qu'il multiplie pour le briser. N'y parvenant pas, le protagoniste ne peut s'empêcher de souligner, de manière cinglante, toute petite réaction de Jean-Pierre à ses sollicitations (face au spectacle offert par les six autres, le personnage muet poursuit une sorte de « sous-conversation »¹¹ et les quelques mouvements communicatifs infinitésimaux qu'il accomplit ne manquent d'agacer davantage H.1 : tour à tour, le héros silencieux rit, sourit, siffle, semble faire écho et peut-être répéter quelques mots prononcés par son antagoniste¹²). À côté de H.1, ce sont H.2 et F.4 qui jouent les rôles les plus significatifs du drame, puisqu'ils s'efforcent par tous les moyens de faire cesser le jeu cruel enclenché par H.1 : ils lui reprochent sa conduite, suggèrent des moyens de se sortir de la situation opprimante et relancent de nouveaux sujets de conversation. En revanche, les trois autres, représentées par des femmes¹³ (F.1, F.2 et F.3) ne constituent qu'une sorte de parodie de chœur tragique, offrant un commentaire perpétuel de toutes les péripéties verbales qui s'enchaînent. Ce chœur reprend et amplifie certains propos, renforce les implorations adressées à Jean-Pierre et redouble les essais de H.2 ou de F.4 d'alléger le climat, tout en riant des échecs de ces stratégies.

La pièce n'est donc constituée que d'un tourbillon de paroles inutiles qui s'agite autour de trois foyers de silences fondamentaux, fonctionnant comme autant de césures, de négations absolues de la parole, érigeant des parois d'incommunicabilité contre lesquelles butent tous les efforts pour rétablir la normalité du dialogue. Avant tout, il s'agit évidemment du silence de Jean-Pierre, qui ne sera rompu qu'à l'épilogue, par un banal détour conversationnel (la requête de sa part d'une indication bibliographique, la fonction référentielle à laquelle la parole fait soudainement retour déterminant à la fin la dissipation du tropisme négatif). Comme on l'a judicieusement souligné, ce sont justement le choix final de Jean-Pierre de briser le silence et la décision d'H.1 d'oublier son mutisme qui empêchent de classer cette pièce comme « beckettienne »¹⁴ : l'ironie et l'humour

¹¹ Pour des précisions sur la « sous-conversation » dans le roman et dans le théâtre de Sarraute, cf. RYKNER 1988 : 36.

¹² Outre les rôles du bourreau et de la victime qui, bien qu'interchangeables, donnent lieu à un antagonisme foncier, nous nous référons ici au rapport qui oppose, suivant les termes de Rykner, le personnage du « porteur » (« celui qui met en danger le langage ») et du « chasseur » (celui qui chasse ses failles) (RYKNER 1988 : 45).

¹³ Sur les différences entre personnages féminins et masculins dans l'œuvre de Sarraute, voir BENARD 2003.

¹⁴ Cf. JIŞA 2011 : 27. Nous formulerons dans le dernier paragraphe quelques considérations sur l'épilogue de la pièce et sur l'interprétation qu'on peut en donner.

qui la traversent et qui mènent à cette non-conclusion, nous détournent du pessimisme tragique de l'auteur irlandais. Le deuxième foyer, c'est celui de H.1 qui, tout en parlant sans cesse, comme H.2 le lui fait remarquer, garde un silence entêté à l'intérieur à son dire : il interrompt sa description des « petits auvents » et se refuse obstinément à la reprendre, malgré les invitations réitérées qu'il reçoit. En effet, il a honte de son autobiographisme naïf, de son penchant sentimental, la taciturnité de Jean-Pierre ayant complètement sapé les fondements de son discours. La preuve que c'est son silence caché sous les mots qui acquiert, autant que celui de Jean-Pierre, la fonction d'une césure, se dégage des répliques conclusives : en fait, au sommet de l'impasse, lorsque les participants à la conversation risquent de périlcliter dans le vide, H.1 se résout enfin à reprendre sa description, « avec détermination et voix ferme », et c'est alors que la situation parvient à son issue. Le troisième foyer de silence se trouve, en revanche, au milieu de la pièce, lorsque F.4 invite inutilement H.1 à se taire face au comportement de Jean-Pierre : « Un seul truc, ne pas faire attention... (p. 39) ». Il s'agit ici d'un silence manqué de la part de H.1, qui n'accepte pas d'ignorer le mutisme de Jean-Pierre, s'éloignant ainsi dangereusement de la pratique courante du « faire semblant » (p. 33), « faire comme si... » (p. 30). Et c'est bien son entêtement à démasquer le silence de Jean-Pierre qui donne consistance à celui-ci, jusqu'à l'alourdir de manière insupportable.

Le dialogue s'enroule donc sur lui-même, formant, autour de ces trois foyers, une sorte de cyclone verbal, dont l'œil demeure vide. De plus, par-delà ces trois silences-césure ayant la fonction de piliers structurels généraux, ce sont les menus silences infiltrés entre les propos insignifiants des personnages qui donnent lieu à un véritable anti-langage, capable de miner et de ronger la communication de son intérieur.

2. La paralysie du langage : typologies langagières et procédés représentatifs

La métaphore de la paralysie qu'utilise à deux reprises F.3¹⁵ est peut-être la plus expressive de la pièce. En effet, ce que Sarraute réussit admirablement, c'est à mettre dans la bouche des personnages des ébauches de communication qui n'aboutissent pas, soit que ces élans s'essoufflent et s'arrêtent d'eux-mêmes, soit qu'ils se bloquent mutuellement. C'est ainsi que, autour des trois négations qui sont à l'œuvre dans la charpente de l'ouvrage, s'épanouit tout un tissu de dénis réitérés, de micro-négations laissées en suspens, donnant lieu à une cascade de

¹⁵ « Il y a des gens... leur seule présence paralyse et les voix et les cœurs... », p. 55 ; « Sa présence paralyse... », p. 62.

phrases hachées, d'aposiopèses, qui se terminent sur des silences ponctuels¹⁶. Comme les agogiques des partitions musicales (*rallentando*, *accelerando*, *ritardando*, etc.), ces silences ont la fonction de varier le rythme des échanges et d'alterner des stagnations plus ou moins longues avec des phases soudaines d'accélération. La pièce exhibe donc une sorte d'écriture apophasique se déroulant à un rythme syncopé, ce qui justifie pleinement la qualification de « théâtre de chambre » qu'a proposé Elsa Triolet¹⁷. Dans cet ensemble, il n'est pas surprenant de constater que la plupart des énoncés du dialogue sont en fait négatifs et que le mot le plus fréquent est le monosyllabe « Non » (35 occurrences, dont 19 dans la bouche du seul H.1) : par la réitération des constructions négatives¹⁸ et par la sonorité maintes fois répétée de ce monosyllabe, la pièce érige le refus, l'affirmation d'une impossibilité souveraine, à figure archétypale de la représentation, à la fois sur le plan de l'expression et du contenu. Or, ce qui constitue l'objet de ce déni, et de son itération constante tout au long de la pièce, c'est bien le langage lui-même : exemple d'un « théâtre de langage », comme l'auteure l'a elle-même précisé¹⁹, *Le silence* s'adonne à un véritable travail de « déconstruction » derridienne de la parole, la mettant en même temps en abyme et en procès. Deux typologies langagières font surtout l'objet de ce travail de sappe : le langage des conversations quotidiennes, celles que nous soutenons tous habituellement, déclinant des variations infinies du sujet « de la pluie et du beau temps » et le langage poétique, c'est-à-dire la parole créatrice de l'œuvre littéraire. Le premier type de langage est mis sous la loupe principalement dans la partie initiale et terminale de la pièce, l'autre en occupe plutôt le milieu. Toutefois, à ce niveau aussi, il n'est pas question de reconnaître, d'une typologie à l'autre, une solution de continuité, et moins encore une évolution du thème, puisque les répliques finales proposent simplement les modèles communicatifs du début, dans une circularité désolante.

Trois procédés majeurs sont dévolus à la représentation du langage des conversations courantes et tous trois entraînent une dimension d'anti-langage. En effet, par un dédoublement du plan représentationnel, ces procédés sont repris à un deuxième degré, dans lequel ils sont donnés à voir et comme montrés du doigt par l'auteure.

¹⁶ Comme le dit efficacement Sartre, le style de Sarraute est « plein de repentir » cf. FERRATO-COMBE 2002.

¹⁷ Le témoignage d'Elsa Triolet est rapporté dans le dossier de RYKNER 1993 : 80.

¹⁸ Sur le rôle de la négation dans la représentation d'un silence thématique, voir notre étude consacrée au *Silence de la mer* (PAISSA 2011)

¹⁹ Entretien avec Nathalie Sarraute (« Le Monde », 18 janvier 1967), reproduit dans RYKNER 1993 : 74.

Le premier procédé concerne la fonction de nomination, qui provoque constamment la production de commentaires formulés en modalité autonymique, mettant en cause le pouvoir référentiel des mots. H.1 tente une série de qualifications de l'attitude de Jean-Pierre (« Vous êtes pur, d'une pureté d'ange » p. 37 ; « Vous êtes timide » p. 41 ; « Vous êtes un poète », p. 49 ; « Vous êtes destructeur », p. 54 ; Monsieur est snob », p. 54, etc.), qui sont régulièrement repoussées, ou reformulées de manière différente, parfois antithétique, dans les répliques suivantes. L'exemple le plus abouti de ce procédé nous est offert par les tirades concernant la supposée « timidité » de Jean-Pierre, justification qui fait l'objet d'une sorte de dispute langagière sur l'adéquation du mot. Ce processus incessant de glose sur son propre dire donne lieu à un espace métadiscursif parallèle qui s'épaissit jusqu'à la saturation :

F.3 : Il est très timide, c'est tout.

H.1 (avidement) : Oui, oui, timide. Il est timide. Oui, c'est ça, vous l'avez dit, madame. Voilà. Il ne faut pas chercher ailleurs. Pourquoi irait-on se mettre martel en tête ? Voilà. C'est de la timidité. On va dire ça. Il faut le répéter. Il est timide. C'est merveilleux, comme ça rassure. Quels calmants, ces mots si précis, ces définitions. On cherche, on se débat, on s'agite, et tout à coup tout rentre dans l'ordre. Qu'y avait-il ? Mais rien. Ou plutôt si. Quelque chose d'anodin, de familier au possible. Qu'on est bien... C'était de la timidité.

H.2 : Oh non, voyons, moi je refuse (...) je refuse, là (ton enfantin), de me contenter de ces apparences banales, de ces simplifications paresseuses... (...) On ne va pas en rester là. De la timidité ! Fi donc. Foin de ces formules toutes faites. On essaie de nous rouler. Qu'est-ce que la timidité a à voir avec tout ça ? (p. 35)

Le deuxième procédé concerne la qualité formelle des échanges : comme on l'a maintes fois remarqué, leur langage est pétrifié, farci de clichés et de stéréotypes, tout à fait impuissants à imprimer un dynamisme au dialogue (ex. « Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font », « Tout comprendre, c'est tout pardonner », p. 32). La présence de ces stéréotypes discursifs et leur fonction de blocage communicatif est mise en abyme par un effet de littéralisation des images clichéiques, qui sont ainsi vidées de l'intérieur, par une dissipation de leur substance figurale. Cela se vérifie principalement pour les commentaires concernant le silence lui-même : les clichés de la langue quotidienne s'y référant²⁰ sont repris tout au long du dialogue, comme si les qualités qu'on lui attribue métaphoriquement (l'enflure, la pesanteur, etc.) étaient physiquement ressenties :

H.1 : Votre silence m'a poussé de tout son poids... (...) Oh, vite autre chose... Oh, ça s'accumule maintenant, oh, comme ça enfle... (p. 36)

²⁰ Pour un relevé lexicographique de ces clichés, voir MARGARITO 2001.

H. 1 : (...) je ne peux pas me traîner, ça pèse cent tonnes... Je suis écrasé, j'étouffe...
(p. 40)

Le passage du figural au concret qui s'effectue dans ces commentaires obtient le résultat de délégitimer ces images stéréotypées, tout en élargissant la dimension de l'anti-langage, c'est-à-dire l'espace métalangagier dans lequel le parler quotidien se met lui-même en échec.

Enfin, le troisième moyen expressif qui est soumis à un processus de déconstruction relève, pour reprendre les mots de Hjelmslev, de la *forme du contenu* : des sujets de conversation possibles, fades et anodins, sont proposés en tant que tels, c'est-à-dire en tant qu'exemples de platitudes dont on pourrait passablement s'entretenir, sans courir aucun risque. C'est F.4 qui se charge de souffler à H.1 quelques propos possibles :

F.4 : Voilà ce qu'il faut, tenez : « Vous savez que j'ai rencontré Bonval. Il m'a demandé si je vous voyais... il m'a chargé de ses amitiés pour vous... Je l'ai trouvé très changé, il a beaucoup vieilli. Sa femme, par contre, elle est toujours si belle... » (*Tout bas*)
Allons, allez-y...

Ce dernier procédé occupe toute la dernière partie de la pièce, avec une kyrielle d'histoires drôles, de blagues et d'anecdotes, dont l'étalage se fait comme à contrecœur, dans l'espoir d'amuser l'auditoire et tout spécialement Jean-Pierre, qui devient ainsi une sorte de double du spectateur, exigeant jusqu'à la tyrannie. De la part de H.1 et des autres personnages, cette démarche s'accompagne de doutes, de précautions, s'accomplissant dans la conscience d'effectuer par là une descente humiliante aux enfers de la plus irrémédiable banalité : « Mais on est prêt à tout : se couvrir de ridicule, s'humilier... Tout » (p. 59).

En revanche, la partie centrale du drame est occupée par la représentation de la deuxième typologie langagière mise sous accusation, c'est-à-dire le langage poétique. Si H.1 arrête sa description des « petits auvents » et ressent le silence de Jean-Pierre comme une dérision de son dire, c'est que H.1 se rend compte qu'il donnait là dans la « mauvaise littérature », puisque sa description était entachée d'une « poésie de pacotille » (p. 41), dont il est tout à coup profondément gêné. On a souvent remarqué que cette pièce constitue une mise en question du métier de romancier : or, sans arriver à conclure que tout l'ouvrage serait à lire comme la « défense et illustration du Nouveau Roman » (BOURAOUÏ 1972 : 110), voire l'« *ars poetica* » de la nouvelle manière romanesque (JISÀ 2011 : 27), force est de constater que la représentation de la crise du langage poétique se nourrit largement de l'expérience autobiographique de l'auteure. Les aveux que formule H.1 à propos des dégâts qu'a produits dans sa vie son incapacité de se défaire d'une certaine « sentimentalité » d'expression, d'un « côté fleur bleue » (p. 46), la tirade contre les intellectuels (p. 42), faisant écho aux brocards lancés dans

*Tropismes*²¹, ainsi que les références à l'écriture romanesque classique (Balzac, George Sand), renvoient, sans aucun doute, à une interrogation sur le travail même de l'écrivain et sur les difficultés de la nouvelle génération à se forger un style expressif original. Toutefois, la représentation de cette typologie langagière, tout comme la précédente, répond aussi à une visée plus générale : ce que l'auteure pointe ici, avec une ironie chagrine, c'est notre difficulté à tous à *communiquer* réellement, au-delà du bruit des mots, à formuler des contenus issus de notre monde intérieur qui puissent atteindre et toucher l'autre. C'est pour avoir « manqué de pudeur » que H.1 se sent « puni » par le silence de Jean-Pierre (p. 36), ayant laissé filtrer avec naïveté une émotion authentique par les fentes de l'armure des conventions langagières. Et ce dérapage de H.1 est commenté et analysé, comme le langage des conversations quotidiennes, dans un espace métadiscursif, à l'intérieur duquel les propos incriminés de H.1 sont inexorablement démolis. En effet, comme nous l'avons vu ci-dessus pour les échanges conversationnels quotidiens, une duplication du plan langagier se vérifie, dans laquelle on reprend certains termes de la critique littéraire, comme l'« ineffable », l'« indicible », l'« intouchable », le « sacré », etc. Ces formules, utilisées dans le métalangage de la littérature pour indiquer l'impossibilité de rendre compte de l'expérience esthétique, deviennent ainsi des clichés fonctionnels à la ridiculisation de l'exercice critique lui-même : la couleur bleue, symbole classique du sommet poétique inatteignable²² est le « bleu ineffable », sur lequel pèse un soupçon d'« esthétisme », que Jean-Pierre commente par un sifflement (p. 45) ; les « petits auvents » deviennent la parodie prosaïque du sublime : « ce sont des choses auxquelles il ne faut pas toucher. C'est sacré (...). C'est ce qu'il ne faut manipuler que comme les objets du culte, revêtu des habits sacerdotaux » (p. 49). Le tort impardonnable de H.1 serait justement d'avoir fait allusion à un souvenir aussi intime non pas dans le lieu député qu'est la littérature (« Dans un livre. À belle couverture. Joliment imprimé. Dans un style bien travaillé ») mais, tout banalement, au cœur d'une simple causerie, pour se « tailler un petit succès, comme ça, en bavardant » (p. 52). Par ailleurs, ce lyrisme mal placé et arraché à son aura, est l'essentiel de la faute qu'H.1 avait déjà commise avec sa fiancée : le récit du moment d'épanchement lyrique qui lui aurait coûté l'abandon de la part de la jeune fille, représente dans la pièce l'exemple le mieux réussi de la constitution et de l'exploitation de l'espace métadiscursif :

²¹ N. SARRAUTE, *Tropismes*, Paris, Minuit, 1957, XI, XII et *passim*.

²² Sur le rapport de la couleur bleue avec l'indicible poétique voir, entre autres, les considérations développées à partir du cas de Francis Ponge, in BERCOFF 2002.

H.1 : (...) On piochait notre examen de droit financier. Et je lui ai dit : (*il pouffe*) regardez ce saule, cette lumière... je ne sais quelle bêtise de ce genre... ces reflets, là-bas, sur l'eau... Elle n'a pas tourné la tête, toujours le nez dans ces cours polycopiés... J'ai répété encore une fois... Et elle m'a posé une question d'un air sévère, sur le report... Eh bien, j'ai senti que tout craquait... Je n'ai jamais pu l'expliquer. Tout s'est écroulé. Elle n'a jamais compris. Toute ma famille. La sienne. Ils étaient si contents... « C'est pathologique », je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... (p. 47)

Enfin, comme cela arrive pour la conversation quotidienne, le pouvoir d'anéantissement et quasiment de corrosion qu'acquiert le plan du commentaire métalinguistique, s'étend à la *forme du contenu*. Les « petits auvents », les fenêtres, c'est inéluctablement vieux, c'est de la « matière épuisée »²³ qui ne vaudrait pas la peine d'un effort poétique, incapable, en tout cas, de racheter la dignité de H.1.

Toute forme langagière que propose la pièce aboutit donc à la paralysie : dans ce désert communicatif, la coexistence d'un plan discursif de construction d'un contact conversationnel et d'un plan métadiscursif de déconstruction, donne lieu à la représentation d'un anti-langage, qui parvient, par son continuel va-et-vient entre dire et dédire, à pulvériser, à annihiler le langage.

Par ailleurs, l'alternative du silence est également vouée à l'échec : à un certain moment, les personnages essaient d'imiter la conduite de Jean-Pierre, en se taisant tous simultanément, mais leur tentative échoue, se soldant par la dérision générale :

F.1 : Moi je vais en faire autant. On va tous en faire autant. Nous allons jouer à ça. Silence. Chacun se taira, plein de dignité...

F.2 : Mais...

F.3 : Chut...

(*Silence*)

F.2 (*pouffe de rire*) : Non, pousse. Je n'y tiens plus. Je ne peux pas, la langue me démange...

H. 2 Eh bien, vous savez, nous ne sommes pas à la hauteur. Zéro. Il faut le constater. Il ne vaut pas un clou, notre silence.

Le silence, à la fois thème central de la pièce et élément scénique omniprésent, par la multiplication des intervalles muets coupant les énoncés, est soumis lui aussi, de cette manière, à l'épreuve du dédoublement du plan représentationnel, s'avérant par là, à son tour, comme une stratégie perdante. La dernière indication

²³ Comme le rappelle RYKNER 1993 : 90, Sarraute se réfère ici aux poèmes fort connus de Baudelaire et Mallarmé sur les fenêtres.

scénique qui le concerne, peu avant le dénouement : « Long silence, soupirs » semble consacrer la victoire d'un vide irréparable. Cependant, c'est bien à ce moment-là que le revirement contemporain des deux antagonistes esquisse la voie d'un salut.

3. Interpréter une non-conclusion

Les études concernant *Le silence* font en général peu de cas de ce revirement²⁴, qui a pourtant le pouvoir d'anéantir la pièce elle-même, car les personnages désavouent précisément ce qui a constitué l'objet de la représentation jusqu'à ce moment-là :

F. 3 : Son silence...

H.1 : Mais quel silence ?

F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... je ne sais pas...

H.1 : Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué.

Même Arnaud Rykner, qui a consacré tant de remarquables études au théâtre sarrautien, semble sous-estimer l'importance de cette issue qui n'en est pas une, se limitant à faire allusion au « bel effet déceptif » qu'elle représente (RYKNER 1988 : 61), à la « palinodie » qu'elle met en scène (RYKNER 1993 : 21), sans prendre en considération le fait que la volte-face des personnages éclaire inévitablement l'ensemble d'un sens nouveau. Par ailleurs, la lecture qu'on donne du dénouement procède dans la même direction sémantique que le reste de la pièce, représentant une dernière dénonciation de l'inanité du dire, une renonciation à la communication authentique, comparable, suivant les mots de Rykner, à un « hara-kiri collectif » (RYKNER 1993 : 21). Or, si la valeur conclusive de reddition est indéniable, il se vérifie également, à notre sens, un

²⁴ La question est d'habitude ignorée ou fort banalisée : Hédi A. Bouraoui, par exemple, soutient que le changement que signalent les répliques finales dans les attitudes des personnages montrerait que ceux-ci « se sont habitués » au mutisme de Jean-Pierre et l'ont « oublié » pour « se trouver eux-mêmes » (BOURAOUI 1972 : 110). De même, Ismaël Bahri interprète la rupture du silence de la part de Jean-Pierre comme un acte de « résignation », par lequel le protagoniste taciturne s'adapte enfin à « suivre la masse » (BAHRI 2010 : 118). Seule Jiša fait allusion à la conclusion comme à une rupture, au moins du point de vue générique, le revirement des personnages marquant, d'après elle, une solution de continuité entre la pièce sarrautienne et le répertoire ionescien et beckettien, comme nous l'avons déjà rappelé au § 1.

mouvement contraire de récupération : par sa non-conclusion, par son dépassement du tropisme négatif et par le déni de l'impasse qu'il a produit, la pièce finit par réaffirmer une foi résiduelle dans le langage. Dans les dernières répliques, tout se passe comme si l'auteure, sur le registre de l'humour, nous livrait le message conclusif qu'en dépit de leur insuffisance et de leur inadéquation, les mots sont le bien le plus précieux qui nous reste et qu'il faut donc s'en satisfaire. À l'instar de F.4 qui, dans la dernière anecdote qui la concerne, a cru se noyer, alors qu'elle avait pied, les personnages s'aperçoivent tout à coup qu'ils ont pied²⁵, qu'ils ne vont pas couler dans la déroute du langage, parce qu'il faut surmonter ce qui le menace, tout en apprenant à « faire comme si ». « L'être humain ne peut survivre socialement qu'en étant un triomphant comédien », précise Ismaël Bahri (2010 : 118), paraphrasant un entretien de Sarraute, paru en 1987. Or, comme des comédiens sur scène, nous n'avons, pour traverser la vie, que « quelques petites phrases pour bagage » (LAUFER 1999 : 20), une poignée de mots échangés entre nous, bien que ce ne soit souvent que de la parlerie, dissimulant l'essentiel. « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire » : la non-conclusion sarrautienne paraît rejoindre la ritournelle amère et burlesque du perroquet de Zazie.

C'est en revanche le silence qui est finalement mis en cause dans ce « logodrame ». Centrée sur la manifestation d'un silence-mutisme, relevant de l'aire sémantique du *taceo*²⁶, souvent chargée d'une valeur axiologique négative, la pièce semble participer d'une suspicion d'ordre moral, qui n'est pas sans rappeler la conception du silence-violence à laquelle fait allusion Sartre dans *Les Cahiers sur la morale*²⁷. Le refoulement final du silence dans le drame, ainsi que les quelques occurrences appartenant au domaine éthique qui ponctuent les supplications de H.1, autorisent cette lecture : « Mais parlez enfin, dites quelque chose. Si vous croyez que nous, ça nous amuse. On fait un effort (...) par charité, par gentillesse, pour créer des contacts... » (p. 40)

Enfin, à un niveau structurel plus profond, la mise en abyme du langage, réalisée par l'intersection constante de la dimension représentative au premier degré et de la construction métadiscursive au second degré, que notre étude a mise

²⁵ La même référence au parleur courant le risque de perdre pied se retrouve dans *Martereau* (cité dans RYKNER 1988 : 38)

²⁶ Nous nous référons ici à la distinction classique établie par Heilmann entre les deux acceptions fondamentales de « silence », dérivées respectivement des mots latins *sileo* vs *taceo* : HEILMANN 1956.

²⁷ Dans sa description de la « violence défensive », Sartre se réfère au mutisme conversationnel, « rupture unilatérale du contrat tacite que j'ai conclu avec l'autre », en tant qu'exemple de cette forme de violence : J. P. SARTRE, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1988, p. 216.

en lumière, corrobore cette interprétation : c'est grâce à la duplicité de la représentation du langage que celui-ci parvient à réaffirmer son pouvoir, par un jeu de miroir qui le rachète et le renforce. En effet, les renvois réciproques entre les deux plans, la tension dialectique qui s'établit incessamment, dans le tourbillon des échanges, entre une attitude d'auto-contemplation du dire et un mouvement de distanciation ironique, engendre incessamment la parole et lui insuffle une nouvelle vie. Comme cela arrive dans l'image suggestive que propose Italo Calvino dans « Légèreté », c'est justement à travers l'image réfléchie, par la force de la « vision indirecte », que Persée parvient enfin à détruire Méduse, tout en échappant à son regard pétrifiant²⁸.

La pièce et son double, la pièce et sa négation, la texture du langage et de l'anti-langage qui compose le drame, nous montrent enfin que le silence, tout comme la parole, doit être *partagé* pour être compris, faute de quoi il peut s'avérer néfaste. C'est donc à la réflexion d'une autre femme-écrivain ayant vécu à l'« ère du soupçon » que nous songeons, pour terminer notre analyse : la grande Turinoise Natalia Ginzburg. Dans une réflexion sur le silence de 1966, influencée peut-être par l'expérience douloureuse du suicide de Cesare Pavese, l'écrivaine nous met sévèrement en garde contre les risques de l'incommunicabilité et du mutisme, nous suggérant de chérir les mots, même s'ils ne sont parfois que d'exigus « signaux de naufragés » (« segnali di naufraghi, fuochi accesi tra colline lontanissime, flebili e disperati richiami che inghiotte lo spazio ») : « Il silenzio dev'essere contemplato, e giudicato, in sede morale. Non ci è dato scegliere se essere felici o infelici. Ma *bisogna* scegliere di non essere *diabolicamente* infelici²⁹ ».

Bibliographie

BAHRI, H., 2010, « L'échec du personnage dans le théâtre de Nathalie Sarraute. 'Le silence' et 'Le Mensonge' comme exemples », *Synergie Algérie*, n. 10, p.107-123.

²⁸ C'est bien à la « peste du langage » et aux risques de « pétrification » de l'écriture que se réfère Italo Calvino dans ses conférences américaines. Voir tout spécialement les pages consacrées aux qualités de la « Leggerezza » et de l'« Esattezza » in I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

²⁹ « signaux de naufragés, feux allumés entre des collines très éloignées, rappels faibles et désespérés qu'engloutit l'espace (...). Le silence doit être contemplé, et jugé, au niveau moral. Il ne nous est pas donné de choisir entre être heureux ou malheureux. Mais *il faut* choisir de ne pas être *diaboliquement* malheureux », N. GINZBURG, *Silenzio*, in *Piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962 [1988 : 83-87] (les italiques sont dans le texte ; la traduction est de nous).

- BAUDE, M., 1995, « Le monde du silence dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », in V. MINOGUE, S. RAFFY (éds), *Autour de Nathalie Sarraute : actes du Colloque international de Cerisy-La-Salle*, Paris, Les Belles-Lettres, p.179-196.
- BENARD, J., 2003, « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n. 33, p. 78-90.
- BERCOFF, B., 2002, « Le bleu du ciel », in A. MURA-BRUNEL, K. COGARD (éds), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, p.123-129.
- BOURAOUI, H.A., 1972, « Silence ou mensonge : dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute », *The French Review*, XLV, n. 4, p. 106-115.
- CAGNON, M., 1974, « Les pièces de Nathalie Sarraute : voix et contrevoix », *Bulletin des jeunes romanistes*, n. 20, p. 97-102.
- ERGAL, Y.-M., FINCK, M. (éds), 2010, *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- FERRATO-COMBE, B., 2002, « Visibilité de l'indicible dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », in A. MURA-BRUNEL, K. COGARD (éds), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, p. 349-355.
- HEILMANN, L., 1956, « Silere / tacere. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna*, I, 1955-56, p. 5-16.
- IOOS, F., GANNIER, V. (éds), 2011, « 'Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais' : les effets du silence dans le processus de création », *Loxias*, n. 33, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6754>.
- JİŞA, S., 2011, « Nathalie Sarraute et le silence (dramatisé) de la réception littéraire », in F. IOOS, V. GANNIER (éds), « 'Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais' : les effets du silence dans le processus de création », *Loxias*, 33/2, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6754>.
- LAUFER, L., 1999, « J'ai fait silence », in C. DANZIGER (éd.), *Le silence : la force du vide*, Paris, éd. Autrement, p. 16-53.
- MARGARITO, M., 2001, « Le silence du dictionnaire », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBHAR POLITI (éds), *Oralité dans la parole et dans l'écriture*, Torino, Libreria Cortina, p. 107-118.
- MURA-BRUNEL, A., COGARD, K. (éds), 2002, *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan.
- PAISSA, P., 2011, « *Le silence de la mer* de Vercors : rôle et fonctions de la négation », *Texte ! Textes et cultures*, XVI, n. 4, <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2936>
- RYKNER, A., 1988, *Théâtre du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti.
- RYKNER, A., 1990, « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes », *Revue des sciences humaines*, n. 217, p.139-147.
- RYKNER, A., 1993, « Préface » in N. SARRAUTE, *Le silence*, édition présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, p. 9-22.
- RYKNER, A., 1995, « Théâtre et exorcisme. Les écorchés de la parole », *Poétique*, n. 102, p.153-162.

Cristina Trinchero
Università degli Studi di Torino
cristina.trinchero@unito.it

« Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous
dire, nous sommes obligés de nous taire » :
le(s) silence(s) dans le théâtre de Jean-Jacques Bernard

Le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage ; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore.
(Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*)

En novembre 1918, André fait son retour du front. La routine quotidienne du couple modeste qu'il forme avec Blanche est bouleversée par le soupçon de la trahison de sa femme avec un soldat américain qu'elle a dû héberger pendant le conflit, et par la crainte de la voir fuir en Amérique pour le suivre. Dans le drame *Le Feu qui reprend mal*, entre le doute, l'insatisfaction et la conscience d'un amour tari, l'incertitude du passé pour André et du futur pour Blanche corrodent les âmes, tandis que les conversations se durcissent et se bouchent.

Sur l'arrière-plan d'une campagne isolée du monde où domine une solide tradition patriarcale, la jolie Martine jardine en secret son amour pour le charmant Julien qui, après lui avoir fait entrevoir la possibilité d'un lien, épouse une ancienne amie. Dans la pièce homonyme, Martine cache sa douleur muette derrière un mariage accepté bon gré mal gré avec le seul garçon du village qui pouvait relever la ferme de son père.

Dans les trois actes *Le Printemps des Autres*, Clarisse, veuve dès l'âge de quarante ans, se transforme sournoisement en mère-sorcière rongée par la jalousie que suscitent le printemps de la vie et l'amour de sa fille pour un jeune homme.

Dans la maison patriarcale enveloppée dans la forêt des Vosges, Marie Louise revient sur les vers baudelairiens de *L'Invitation au Voyage* – qui donne le titre à la pièce – en fantasmant la vie qu'elle aurait pu vivre à côté de Philippe, parti chercher fortune en Amérique, tandis qu'il ne lui reste qu'à se soumettre à un engrenage familial dont il semble impossible de sortir.

Le Feu qui reprend mal, pièce en trois actes, fut représentée pour la première fois par les Escholiers au Théâtre Antoine le 9 juin 1921, dans la mise en scène d'Arquillière. *Martine*, pièce en cinq tableaux, fut montée pour la première fois

par les Compagnons de La Chimère de Gaston Baty au Théâtre des Mathurins, le 5 mai 1922 ; elle fut reprise ensuite à la Baraque de La Chimère le 6 mai 1923, et au Studio des Champs-Élysées le 24 avril 1925. Le 19 mars 1924, on donna au Théâtre Fémina la première de *Le Printemps des Autres*, en trois actes, avec une mise en scène de Lugné-Poe. C'est encore Gaston Baty qui réalisa la première de *L'Invitation au Voyage*, trois actes et cinq tableaux, le 15 février 1924 au Théâtre de l'Odéon et le 28 mars 1924 au Studio des Champs-Élysées.

Ces quatre compositions forment la tétralogie du Théâtre de l'Inexprimé de Jean-Jacques Bernard, que l'auteur même présenta par ces mots lors d'une conférence tenue le 22 novembre 1930 au Théâtre Montparnasse :

[...] tout ce que les personnages ne veulent ou ne peuvent dire, c'est toute la série des pensées ou des désirs qui échappent aux mots, qui ne peuvent s'échanger que par allusion indirecte, voire par le regard ou par l'attitude, c'est toute la gamme des sentiments inexprimés, inavoués ou inconscients (BERNARD 1930)¹.

Il était plusieurs fois intervenu sur ces sujets dans la presse et lors d'enquêtes sur l'avenir des lettres, des arts et du théâtre qui étaient si à la mode dans les journaux et les périodiques au début du XX^e siècle (TRINCHERO 2014a). En 1922, répondant au sujet du *Théâtre de demain* (GANTILLON 1923)², il évoquait les finalités du théâtre nouveau : creuser dans les recoins de l'âme par une littérature dramatique aux sujets modernes, et en exploiter des moyens expressifs inédits :

L'incontinence verbale n'est guère compatible avec l'étude de la vie intérieure, avec l'humanité d'une œuvre, sa richesse en prolongements, avec cette préoccupation du subconscient qui, par des moyens divers, prend une place grandissante dans la littérature dramatique [...].

Pour nous en tenir aux questions esthétiques, je crois que le théâtre sera de plus en plus un art en profondeur, un art de synthèse et de suggestion, l'art de l'inexprimé. J'ai déjà écrit cela une fois et je n'ai été qu'à moitié compris. Certains m'ont reproché, d'autres m'ont félicité de vouloir écrire des pièces avec des silences. Comme si le

¹ La transcription de cette communication a été donnée dans le n° XXV (1930) de *Masques* intitulé justement *Témoignages par Jean-Jacques Bernard*. Des souvenirs de l'auteur (sa collaboration avec le groupe du Canard Sauvage, les Compagnons de la Chimère de Gaston Baty, les Jeunes Auteurs et la Société du Théâtre de Gémier) et ses réflexions sur l'art dramatique y sont réunis. Un extrait du programme de *Martine* tiré de l'article « Le silence au théâtre » y est reproduit.

² Gantillon coordonna la mise en forme des réponses parues dans *La Revue Mondiale*, *L'Opinion* et la *Revue Hebdomadaire* dans l'automne 1922, les synthétisant et en citant des passages saillants dans le *Bulletin de La Chimère*.

silence, ailleurs que dans la pantomime, avait une valeur en soi. L'inexprimé n'est pas le silence, mais ce dialogue sous-jacent qui court sous les reliques, les sentiments que les personnages ne peuvent ou ne veulent exprimer ou dont ils n'ont pas conscience, ou, pendant un dialogue, ceux d'un tiers qui l'écoute. Le texte restera toujours le seul moyen d'exprimer cet inexprimé et il n'atteindra son but que s'il est assez souple et transparent pour que l'imagination d'un lecteur ordinaire puisse suppléer tout naturellement à l'habileté des interprètes et du metteur en scène. Un tel théâtre exige évidemment de ces derniers des qualités nouvelles. De plus en plus étroite sera la collaboration entre tous ceux qui concourent à l'éclosion du drame (GANTILLON 1923 : 150).

Il s'agit bien entendu d'un théâtre qui sort de la guerre et surtout qui sent la guerre (TRINCHERO 2014b). D'ailleurs, dans *Mon ami le théâtre*, Jean-Jacques Bernard soulignera la marque inexorable que le conflit avait laissée dans son parcours artistique, là où il se rendra compte du fait que sa sensibilité s'est orientée vers les thèmes de la souffrance, de l'attente, des menaces réelles ou fantasmées, de la séparation et de la réunion, de la solitude et de la monotonie, des aspirations légitimes et des possibilités annulées, de l'espoir et de la résignation, de l'isolement et de l'évasion (BERNARD 1958).

Ainsi, les vérités non dites, que l'on ne peut ou l'on ne veut pas dire, constituent le fil rouge des intrigues. Ce sont des vérités qui concernent les rapports humains et tout ce qu'il y a de plus profond dans l'âme : l'aspiration au bonheur, la recherche de l'évasion comme réponse à une réalité à la fois oppressive, brutale, monotone, le questionnement sur le destin et sur la liberté de choisir. C'est bel et bien une panoplie d'interrogatifs que les personnages vivent en silence, plongés dans la méditation, rêveurs, dépayés, seuls.

Plus de héros, de mythologie, de grande Histoire. Les planches seront peuplées par la vie vraie, par la platitude quotidienne, par des situations qui sont des drames ordinaires de gens refoulant des aspirations et dont les rêves sont étouffés par la réalité : la partition interne des actes tend à préférer aux scènes l'articulation en « tableaux » pour insister sur la condition d'immobilité. Il en va de même pour la succession d'« états » qui remplacent les *res gesta*, pour emphatiser le peu d'importance reconnue à l'action, les événements ayant été confinés à la condition de « poussières », pour reprendre les mots célèbres de Fernand Braudel. Pour ce qui est du climat philosophique, Henri Bergson venait d'apprendre une conception révolutionnaire de durée, dont dérivait un temps non mesuré ni mesurable, avec des coupures nettes à son intérieur : une durée éternelle, tel les sentiments et les doutes qui accablent des protagonistes incapables de s'en sortir, comme si les drames personnels étaient condamnés à se perpétuer.

Des personnages communs, donc, comme on en rencontrait dans la vie de tous les jours : des femmes au foyer, des entrepreneurs, des pères nourris d'ambition pour leurs enfants, des usines à gérer, des fermes que l'on se passe de père en fils, des épouses seules et des maris en guerre, des filles qui aspirent au bonheur

impossible et d'autres qui attendent un mariage qui pourra leur dessiner une place dans la société et dans la famille. Des projets et des vies heureuses soupirées, opposées à une réalité d'existences mornes, faites de douleur et de refoulement, de repli sur soi-même et de masques qui frôlent l'hypocrisie. Des mécanismes de routine que le macrocosme de la société et le microcosme de la famille interprètent comme la matérialisation du bonheur et l'apaisement des élans de l'esprit, quand par contre le malaise, le tiraillement intérieur, le besoin de tout changer se cachent derrière les silences de la réalité domestique, des sourires de circonstance, des civilités apprises et subies.

Le roman non-romanesque *de* l'entre-deux-guerres et *dès* l'entre-deux-guerres évite les événements, repousse le schéma traditionnel exposition/crise/conclusion, omet les dialogues clarificateurs, supprime les tirades où les héros s'expliquent, s'analysent, se racontent ; il les remplace par des silences ou par des mots inutiles. Natalia Ginzburg l'a bien constaté :

[...] parmi les vices les plus drôles et les plus graves de notre époque il faut citer le silence. Ceux qui parmi nous ont essayé d'écrire des romans connaissent le malaise, le malheur qui saisissent lorsqu'il faut faire parler les personnages entre eux [...]. Ils parlent de cette manière pour tromper le silence. Ils parlent de cette manière parce qu'ils ne savent plus comment parler.³

Les mots prononcés à haute voix se réduisent à des répliques banales, vides de sens, occasionnelles, non vécues et non senties. Pourtant, en dépit de cette crise, tout de même « le roman analyse », « le roman développe » et « le roman explique », tandis que « le théâtre synthétise », « le théâtre condense », « le théâtre suggère », comme le souligne Jean-Jacques Bernard (1958 : 48). Le non-dit et l'indicible ne trouvent plus leur place dans les dialogues ni les monologues ou les apartés, ceux-ci impliquant une certaine connaissance de soi et une capacité d'énonciation qui permettent de traduire logiquement les états d'âme par des mots. Ce qui arrive difficilement, puisque les auteurs préfèrent maintenant avancer dans la *terra incognita* du moi caché et s'aventurer dans les interstices de la psychologie, la dimension personnelle s'étant dissociée de la dimension sociale et la fonction expressive s'étant bloquée.

Le cadre se fait sobre, réduit à l'essentiel. Les actions se déroulent dans des endroits fermés, clos, limités, comme la maison familiale (surtout la cuisine et la

³ « [...] tra i vizi più strani e più gravi della nostra epoca, va menzionato il silenzio. Quelli di noi che oggi hanno provato a scrivere dei romanzi, conoscono il disagio, l'infelicità che coglie quando è il momento di far parlare dei personaggi tra loro [...]. Parlano così per ingannare il silenzio. Parlano così perché non sanno più come parlare » (GINZBURG 2012 : 71) [notre traduction].

grande pièce principale où chaque jour se renouvellent les rituels domestiques : les repas et les visites de la famille et des voisins). Entre les frontières des murs se battent des âmes partagées, confuses et controversées. Les actions sont substituées par des éléments statiques à la forte connotation symbolique qui renforcent le sens de clôture, de repli sur soi, d'impossibilité de concrétiser ses désirs. C'est ainsi qu'on voit des portes fermées, des rideaux épais, des meubles portant le signe de l'autorité, de la routine dans la hiérarchie et dans la tradition car ils renvoient à des habitudes et des dynamiques sociales consolidées auxquelles il est impossible de se soustraire (la cheminée allumée qui réunit la famille, la table des repas, le bureau de travail, le guéridon où est servi le thé lors des moments conviviaux de la bonne société). Ces objets symboliques acquièrent une force évocatrice grâce à des mises en scène qui jouent avec les faisceaux de lumière, les couleurs et les ombres. Dans *L'Invitation au Voyage*, la vaste forêt de sapins que l'on aperçoit par la fenêtre devient une présence de plus en plus encombrante au fur et à mesure que la souffrance s'accroît dans l'âme de la protagoniste : « L'atmosphère est moins donnée par l'arrangement de la pièce que par la forêt de sapins, profonde, écrasante ». Le sens d'oppression est emphatisé par l'immobilité de ce bois foncé d'arbres sempervirents dont l'aspect ne change jamais au fil des mois, comme s'il contribuait à empêcher toute transformation et à étouffer l'espoir d'un renouveau : « Ne t'es-tu jamais dit qu'au lieu de ces arbres, qui ne changent jamais, nous pourrions en avoir d'autres qui perdraient leurs feuilles et en pousseraient de nouvelles chaque printemps ? », commente Marie Louise. L'atmosphère de tension et de clôture est exaspérée ensuite par l'arrivée de l'hiver, avec ses journées courtes et son ciel gris.

À l'extérieur, il y a le monde « autre » : la fraîcheur arborée d'un pommier qui dans *Martine* représente une oasis dans la plaine ensoleillée, berceau de la première rencontre entre Martine et Julien, lorsque sous l'ombre protectrice de l'arbre leur entente éclate à l'improviste. Le souvenir jamais tari du moment passé dans ce *locus amoenus* rustique vivra pour toujours dans l'âme de la protagoniste, lui ayant fait entrevoir le vrai bonheur pour quelques moments. Dans *L'Invitation au Voyage* par contre, on fantasme un pays lointain, imbibé d'exotisme, où tout semble possible – la richesse, l'amour, la joie. C'est l'Argentine où le jeune homme chéri par une héroïne insatisfaite de son mariage part faire fortune : Marie Louise ne connaît rien de cette terre-là, sauf ce qu'elle repère dans les livres et dont elle se nourrit dans l'attente vaine de Philippe et d'une vie différente qu'elle sait pourtant irréalisable. L'ailleurs rêvé est encore l'Amérique, cette fois celle du Nord, dans *Le Feu qui reprend mal* : c'est la terre d'où vient et où fait retour le soldat qui représente la possibilité évidente de commencer un autre destin. Aux journées vides d'émotions, la jeune veuve protagoniste de *Le Printemps des Autres* se ronge dans le mythe de la jeunesse perdue et du bonheur annulé par un deuil prématuré, plongée comme elle est dans un automne existentiel arrivé trop tôt qui contraste avec le printemps de sa fille.

Pour ce qu'il en est des moyens par lesquels les auteurs donnent forme aux contenus du Théâtre de l'Inexprimé, Jean-Jacques Bernard les précise dès son article « Le silence au théâtre », paru en mai 1922 dans *La Chimère. Bulletin d'art dramatique*, organe de la troupe rassemblée autour de Gaston Baty. Il fait une distinction entre un dialogue « entendu » et un dialogue « sous-jacent » : c'est sur ce dernier que le dramaturge moderne devra se concentrer ; le metteur en scène se chargera pour sa part de le faire ressortir, le rendant sensible par toutes les ressources que l'art théâtral met à disposition. Comme Gaston Baty, Jean-Jacques Bernard insiste en effet sur la séparation nette entre littérature et théâtre : « Aussi, le théâtre n'a pas de pire ennemi que la littérature. Elle exprime et dilue ce qu'il ne devrait que suggérer » (BERNARD 1922 : 67). Le théâtre sera alors suggestion et évocation ; il refusera l'éloquence en faveur de l'inexprimé, ce que les mots ne peuvent pas dire ou qu'ils ne sont pas à même de traduire, ou encore qu'ils traduiraient de manière partielle. Une image, un geste, une pause seront plus efficaces qu'une cascade de paroles incapables d'arriver droit au cœur du public (KANE 1984).

Ces considérations se situent bien entendu à l'intérieur de la très vaste discussion autour de la question de la nature même de l'art théâtral et de la mise en scène qui animait les débats des auteurs, des metteurs en scène et des critiques depuis des décennies. L'urgence de réformer l'art du spectacle, de s'en emparer afin de restituer au théâtre sa nature d'art « total », synthèse de tous les autres, agit comme leitmotiv dès la fin du XIX^e siècle et croise le besoin de renouveler les répertoires. L'empire du mot est réfuté aussi, au profit de l'élément visuel dont on redécouvre les pouvoirs évocateurs et la capacité d'aller droit à l'âme du public, lui parlant sans parler. Le retour à la nature véritable de l'art théâtral passe à travers une récupération de différents arts qui comblent la limite de la parole, car « Les mots ne transmettent que ce qui est analysable. Ce qui échappe à leur analyse leur échappe » (WARNOD 1935).

Au sujet de l'empire du Mot dans les lettres et dans le théâtre, Maurice Maeterlinck avait d'ailleurs déjà observé en 1896 que « La parole est trop souvent, non comme le disait le Français, l'art de cacher la pensée, mais l'art d'étouffer et de suspendre celle-ci, en sorte qu'il n'en reste plus à cacher » (MAETERLINCK 2008 : 19). Il le proclamait dans sa brève prose *Le Silence*, insérée dans le recueil *Le Trésor des humbles*, réunissant des essais et des préfaces composés au début de la décennie 1890. C'était bien la période de son obsession pour les jeux des « correspondances », entendues comme les non-dits, les suggestions, les nuances, les rapports entre le *recto* conscient et le *verso* inconscient de l'homme, entre explicite et refoulé, entre révélé et dissimulé, dans le climat culturel qui porta Freud à employer pour la première fois le mot « psychanalyse » – il faut bien le rappeler – juste en 1896. Et d'ailleurs Maeterlinck fut un grand novateur dans le théâtre.

Comme toute expression artistique, il est donc nécessaire de franchir les limites d'une périodisation drastique et de se borner à une contextualisation qui ne regarde pas à des anticipations dans des époques distantes. Ce que l'on désigne comme Théâtre de l'Inexprimé à l'intérieur de la production dramatique ne marque en fait que l'aboutissement d'un processus qui prend forme au fil des siècles. Ainsi, loin de s'imposer comme une époque de « révolution », l'âge de l'entre-deux-guerres se configure plutôt comme une étape, certes décisive et intense, à l'intérieur d'une longue évolution. D'autre part, en 1928 déjà, dans les bilans dressés dans son *Théâtre contemporain*, Edmond Sée préférait employer l'expression « évolutionnaires » au lieu de « révolutionnaires » pour identifier les auteurs et les metteurs en scène qui avaient contribué à transformer l'art d'écrire et de mettre en scène le théâtre dans les années Dix et Vingt. En effet, bien avant les auteurs de l'entre-deux-guerres, Maurice Maeterlinck avait pris les distances du drame d'action, tout concentré sur les aventures, les coups de théâtre et les tirades éclatantes visant à porter au proscénium la personnalité des vedettes. Il y opposait un drame « d'attente ». Et si déjà Henri Becque et Georges Bataille avaient joué avec les dynamiques des vérités silencieuses sans se soucier de formuler aucune théorie, bien avant eux Diderot, dissertant sur la pantomime, avait observé que « [...] il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler » (DIDEROT 1968 : 278). Le long du chemin qui mène au théâtre de l'entre-deux-guerres, Henri Bataille avait parlé de langage indirect et distinguait le monde extérieur de la vie quotidienne du monde intérieur de la pensée et du sentiment. De son côté, Jean-Jacques Bernard aime citer l'affirmation célèbre de Mallarmé, reprenant à son tour Shakespeare, d'après laquelle suggérer, c'est créer, nommer, c'est détruire (BERNARD 1958 : 48).

Dans la conférence tenue au Théâtre Montparnasse, Jean-Jacques Bernard a également raconté les origines un peu fortuites de celle qui a été définie comme « la théorie du silence », en évoquant sa nature non pas de doctrine mais plutôt d'une manière de vivre l'art dramatique. Tout avait surgi en 1922 lors des répétitions de *Martine*, quand Gaston Baty avait rappelé à Bernard la nécessité de rédiger une brève présentation de la pièce qu'il allait monter et, instinctivement, avait prononcé les mots suivants :

Vous avez remarqué que le personnage de Martine aime tout au long de la pièce, sans pouvoir exprimer une seule fois ni son amour, ni sa souffrance. N'est-ce pas une bonne occasion de parler de la valeur du silence au théâtre ? (BERNARD 1933 : 25).

Jean-Jacques Bernard reprend donc systématiquement la suggestion lancée des planches du Théâtre des Mathurins dès mai 1922, et l'approfondit dans son petit manifeste paru dans l'éphémère *Chimère* et plus tard dans l'*Avant-Propos* au volume V qui réunit son *Théâtre* (BERNARD 1925-1936), où il cherche à élucider

l'équivoque dont furent l'objet les articles publiés par Gaston Baty dans la presse. Il expliquera que ni Baty ni lui-même n'entendaient imposer une « théorie du silence » au théâtre et que leurs interventions étaient motivées par la demande d'un emploi plus équilibré des ressources de l'art dramatique qui aurait dû se fonder sur un usage de la parole finalement capable de l'exploiter dans sa force et d'en explorer la force évocatrice grâce aux autres composants du spectacle. La stigmatisation de Gaston Baty des abus du « théâtre littéraire » au détriment du « théâtre théâtral », manifestée parfois par des expressions fortes (« hypertrophie de l'élément verbal »), avait donné origine à un malentendu qui persuada certains à voir en lui un ennemi des lettres ; en réalité Gaston Baty – comme tous les réformateurs du théâtre de son époque – réclamait plutôt le respect pour le texte et son auteur, trop longtemps victimes de l'empire des jeux de rhétorique et de la recherche obsessionnelle du réalisme du siècle passé, ou des effets éclatants des mises en scène somptueuses du théâtre boulevardier.

Théâtre du silence ou théâtre de la parole : l'interprétation un peu précipitée des propositions dont Gaston Baty se fait le mandataire n'a pas toujours compris que l'insertion des silences pour des finalités dramatiques ne fait qu'émphatiser le pouvoir de suggestion de la parole. Ce qui par contre est attesté par la préférence donnée par Jean-Jacques Bernard à l'expression « Théâtre de l'Inexprimé » au lieu de « Théâtre du Silence », qu'il estime plus transparente (TRINCHERO 2010). Dans son essai sur *The French Drama of the Unspoken*, paru en 1953, juste un an après la mort de Gaston Baty, May Daniels souligne cet aspect là, à savoir là où il dresse un bilan des traits caractérisant les dramaturges qui ont collaboré avec Baty : il parle d'un emploi savant de « silences éloquents » (DANIELS 1953 : 5).

Il est vrai donc, pour reprendre avec Maurice Maeterlinck, que :

[...] dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire ; et si, dans ces moments, nous résistons aux ordres invisibles et pressants du silence, nous faisons une perte éternelle que les plus grands trésors de la sagesse humaine ne pourront réparer, car nous avons perdu l'occasion d'écouter une autre âme et de donner un instant d'existence à la nôtre ; et il y a bien des vies où de telles occasions ne se présentent pas deux fois... (MAETERLINCK 2008 : 20).

Jean-Jacques Bernard cite cette formule de Maeterlinck dans *Le Silence au théâtre*. Mais si pour le poète fin-de-siècle, chantre de l'infini et des grandes forces de l'univers,

le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfinelles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer (MAETERLINCK 2008 : 19),

chez Jean-Jacques Bernard la vision cosmique typique du Symbolisme laisse la

place à une vision intimiste et à la recherche d'une vérité personnelle, à une tentative d'exploration des méandres de l'âme individuelle – un clin d'œil à l'analyse du milieu social où les personnages sont aussi plongés. En effet, les silences diffèrent selon les situations et les sentiments exposés : l'auteur et le metteur en scène exploiteront ces nuances, les emphasiant par la gestualité et l'expression physique.

Ainsi, des pauses, des ellipses, des répliques sans parole deviennent partie intégrante du texte théâtral, une forme de communication non verbale, un code plus éloquent que tout raisonnement et toute tirade. En plus, paradoxalement, les effets des pauses silencieuses rendues plus concrètes encore par la mimique et l'absence de dialogue entre les personnages favorisent la communion entre ceux-ci et le public. Un autre dialogue silencieux, d'une âme qui s'adresse à une autre âme.

La nouvelle technique dramatique prévoit l'introduction de pauses à l'intérieur des répliques mêmes, ce qui crée des conversations hésitantes et fragmentées, relevant de la fonction émotive de la communication, véritable miroir d'une désagrégation individuelle et sociale de plus en plus forte ; ce qui permet de parvenir à une puissance d'émotion qui gagne en intensité parce qu'elle n'est plus diluée par la parole. Clarisse paraît « distraite, après un silence », elle « rêve un instant, comme si elle n'avait pas écouté », puis elle « hésite » avant de prendre la parole « en balbutiant » ou en émettant « un cri involontaire ». Il arrive même que, dans certaines scènes, les mots se dissolvent et les conversations procèdent par fragments : Martine « reste immobile, sans répondre », « la tête baissée », elle regarde « fixement » ; ses brèves répliques sont prononcées « avec effort », « machinalement », ou bien « elle essaye de parler, mais vainement ».

Il existe donc « le » silence, d'une part, et « les » silences, d'autre part. Les silences, au pluriel, ce sont des intervalles entre une réplique et l'autre, et leur valeur est occasionnelle. « Le » silence, par contre, est l'expression des pensées les plus profondes, que l'on tait souvent parce qu'elles cachent des vérités sur lesquelles on fait glisser le silence, par honte ou par hypocrisie. Et dans cette gamme, se range en effet un bel éventail de sentiments. Il s'agit à la fois de silences délibérés, dictés par une autocensure nécessaire face aux constrictions sociales, aux bienséances, à la crainte de provoquer par les mots des brouilles incurables. Mais, dans la plupart des cas, les silences, infligés par les mêmes peurs et hésitations, ne ressortent guère de choix rationnels et d'attitudes prises délibérément. Ils découlent plutôt des logiques irrationnelles de l'inconscient, qui fait agir les personnages malgré eux ou, mieux, selon leur véritable moi, qui trouve l'expression la plus sincère justement dans le non-dialogue silencieux, plus éloquent que n'importe quel discours argumenté.

Si dans *Martine* les personnages n'expriment pas les émotions dont ils ont pourtant conscience, dans *Le Printemps des Autres*, la plongée dans l'inconscient

se fait totale et les mots tus, les gestes muets et les répliques coupées révèlent au spectateur des sentiments réprimés parce qu'inconfessables : « Et c'est pour cela qu'il vous arrive d'être poussée par des sentiments contradictoires que vous avez souvent l'air de ne pas comprendre vous-même ». Dans *L'Invitation au Voyage*, Marie Louise demeure « distraite », « tout à fait lointaine » ; elle « regarde au dehors, rêveuse » et lorsqu'on lui adresse la parole, elle « sursaute, comme arrachée à son rêve » – celui de rejoindre Philippe. Bien qu'elle ne confesse pas explicitement son amour, son moi réprimé parfois éclate, mais sans expliquer pourquoi : « Il y a des années que j'étouffe [...] Je n'en peux plus, Je n'en peux plus ! ».

Dans *Le Feu qui reprend mal*, les silences cachent les craintes que l'on voudrait chasser et que, cependant, il paraît impossible d'effacer : « Un long moment, André et Blanche restent immobiles, sans parler, André accablé, les yeux fixés devant lui, Blanche effrayée, plaquée au buffet, la poitrine gonflée par l'émotion, les yeux fixés sur André ». Ainsi, dans le dialogue avec une amie perfide, elle s'ouvre et confesse l'inconfessable : « Cet homme, c'était un rêve, un souvenir d'une autre vie. Et soudain, dans ma détresse, il prend une réalité. Je ne m'étais jamais dit qu'un jour, brutalement, il faudrait choisir ».

Comme l'a bien saisi Henri Bidou dans son compte rendu pour le *Journal des débats* paru le 3 juillet 1922, « [...] tout le drame est réfugié dans les sentiments et dans les silences. La pièce est comme une étoffe brodée des deux côtés, le texte étant à l'endroit et le drame à l'envers ». Si Jean-Jacques Bernard n'a jamais admis d'avoir souhaité exploiter les théories freudiennes sur l'inconscient et le refoulé, son théâtre en résulte quand même empreint et les mécanismes du conflit entre dit et non-dit lui confèrent une puissance dramatique nouvelle. Il en va de même pour la leçon bergsonienne qui inspire l'annulation de l'action traditionnelle, en créant des intrigues où les événements sont remplacés par un flux d'états d'âmes et où le langage n'est plus l'un des moteurs de l'action. Dans *Le Feu qui reprend mal*, André est hanté par son propre fantôme, longtemps après être rentré chez lui, sans qu'il y réfléchisse ouvertement : celui d'un homme que la guerre a éloigné de sa maison et de sa femme, créant ainsi le contexte idéal afin que celle-ci découvre la possibilité d'une vie différente à côté d'un autre homme ; ce dernier prend à ton tour la forme de fantôme, celui du soldat américain logé chez eux : « (Regardant autour de lui.) Ah ! Partout son ombre me poursuit. Il est encore là, présent, agissant, comme il est vivant en toi ». Dans *Martine*, Julien confesse à Martine que les expériences du passé peuvent être récupérées et revécues : « C'est peut-être un bien que le passé meure tout entier (Il rêve un instant et puis la regarde.) – Mais non, il ne meurt pas tout entier, n'est-ce pas ? ». L'écho des entrelacements entre mémoire volontaire et mémoire involontaire est fortement perceptible.

Il va de soi que le climat enveloppant l'œuvre de Jean-Jacques Bernard est le même qui a produit les modèles si influents provenant des pays du Nord, à savoir

August Strindberg (avec sa *Mademoiselle Julie*, par exemple), ou Henrik Ibsen, tout comme Luigi Pirandello, dont les sujets ont inspiré maints auteurs français tels que Henri-René Lenormand, Simon Gantillon, Jean-Victor Pellerin, et Denys Amiel surtout, qui travailla à côté de Baty et qui a été défini comme étant l'autre grand représentant du Théâtre de l'Inexprimé. Leurs pièces cultivent les ressources de l'inexprimé et de l'inexprimable, les enchevêtrant aux discours sur les rapports conscient/inconscient, à la découverte de la connaissance dite intuitive et à la chute des barrières temporelles qu'implique l'introduction d'un concept de durée capable de transposer et de transformer le tout en un rien sans limite. Quelque temps après, Ionesco arrivera à la provocation la plus forte : la scène sera le lieu où rien ne se passe, dans le nihilisme total et la démolition du langage entendu comme possibilité de communication, comme si en quelques décennies l'humanité avait parcouru à rebours le long chemin qui avait mené des premières formes de communication à la structuration des langues. Entretemps, la crise justement *du* langage et *des* langages aura bien traversé d'autres drames ; et l'Histoire avec tous ses renversements aura une fois encore laissé l'Homme muet, ou incapable de parler.

Bibliographie

- BERNARD, J.-J., 1922, « Le silence au théâtre », *La Chimère. Bulletin d'art dramatique*, V, mai, p. 66-68.
- BERNARD, J.-J., 1925-1936, *Théâtre*, Paris, Albin Michel, 5 vol.
- BERNARD, J.-J., 1930, « De la valeur du silence dans les arts du spectacle », *Masques, cahiers d'art dramatique*, XXV.
- BERNARD, J.-J., 1958, *La leçon de Baty*, in *Mon ami, le théâtre*, Paris, Albin Michel, p. 57-76.
- BIDOU, H., 1922, « L'année dramatique », *Journal des Débats*, 3 juillet.
- DANIELS, M., 1953, *French Drama of the unspoken*, Edinburgh, At the Edinburgh Press.
- DIDEROT, D., 1968, *Œuvres esthétiques*, par Paul Vernière, Paris, Garnier.
- GANTILLON, S., 1923, « Le Théâtre de demain », *La Chimère. Bulletin d'art dramatique*, IX, avril, p. 140-151.
- GINZBURG, N., 2012, *Silenzio*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, p. 71-75.
- KANE, L., 1984, *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Rutherford, Fairleigh Dickinson U. P. / London, Associated U. P.
- MAETERLINCK, M., 2008, *Le Silence*, in *Le trésor des humbles*, Paris, Grasset & Fasquelle, p. 17-27.
- SÉE, E., 1928, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Colin.
- TRINCHERO, C., 2010, « Gaston Baty : il teatro del silenzio e il teatro della parola », in V. GIANOLIO (éd.), *Silenzi. Paradigmi del non detto*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 39-47.
- TRINCHERO, C., 2014a, « Échos de la Grande Guerre dans le théâtre français des années

Vingt. Quelques parcours », in G. SEYBERT, T. STAUDER (Hrsg./eds./éds.), *Heroisches Elend. Misères de l'héroïsme. Heroic Misery, Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen, La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2 vol. ; I, p. 1191-1207.

TRINCHERO, C., 2014b, « Il n'y a qu'un seul art, le dramatique. Le inchieste sulla stampa periodica al crocevia delle discussioni sul teatro a inizio Novecento : materiali per una sintesi », in G. COCI, M. MARGARITO, M. MAURIZIO (éds), *Confini in movimento. Studi di letteratura, culture e lingue moderne*, Acireale / Roma, Bonanno Editore, p. 267-298.

WARNOD, A., 1935, « Le metteur en scène doit retrouver à travers l'œuvre écrite l'œuvre rêvée... nous dit Gaston Baty », *Le Figaro*, 24 mars.

Jean-Paul Dufiet
Università degli Studi di Trento
jeanpaul.dufiet@unitn.it

L'humour et la Shoah dans le théâtre de Jean-Claude Grumberg

Un choix dramaturgique : la Shoah à la lumière du comique

Le dramaturge Jean-Claude Grumberg¹ se définit comme un auteur comique : « mon rôle c'est de faire rire » dit-il (2003 : 175). Il serait pourtant légitime de s'étonner de son intention comique aussi délibérément assumée puisque de manière tout aussi décidée il se donne comme autre impératif, peut-être même comme impératif catégorique premier, de raconter sa part personnelle et même autobiographique de la Shoah pendant la Seconde Guerre Mondiale. Comme on le sait, les nazis ne projetaient pas seulement de tuer le plus grand nombre possible de Juifs. Ce serait là, si l'on peut dire, un pogrom classique, un massacre gigantesque, mais ordinaire par sa nature dans l'histoire de l'antisémitisme européen. Bien plus radicalement, l'intention du nazisme racial, à laquelle l'antisémitisme français a prêté la main, était d'éradiquer le judaïsme de la surface de la Terre et la judéité dans l'humain – bien évidemment ce que le nazisme définissait comme la judéité. C'est ce qu'on appelle le crime ontologique. On n'ignore pas le traumatisme qu'il a laissé. Le père de JCG, Juif d'origine roumaine, fut arrêté à Paris en 1942 par la police française, interné à Drancy, puis déporté et gazé à Auschwitz. Peu après, alors que leur mère restait à Paris, JCG et son frère furent mis en sécurité dans la zone libre.

En tant que dramaturge, JCG s'impose deux exigences qui constituent en quelque sorte le programme et la finalité sémantiques, mimétiques et pragmatiques de son écriture dramatique : représenter le malheur des juifs de manière comique. Il « écrit des pièces qui font rire à partir d'une expérience qui fait mal » (ROY 1990). C'est d'ailleurs cette conjonction, potentiellement contradictoire entre la représentation du plus grand crime – et de ses effets – et le registre comique, qui a suggéré à Claude Roy de définir JCG comme l'« auteur tragique le plus drôle de sa génération » (*ibid.*).

¹ Dorénavant JCG dans la suite de notre article.

À partir de ce constat nous voudrions analyser le comique de JCG en ne prenant en compte que sa relation avec la représentation du Shoah. On verra que JCG met en jeu une définition du comique qui s'appuie sur l'humour, que cet humour se nourrit fortement de l'esprit de l'humour juif, et qu'il repose, en particulier, sur une exploitation de la spécificité de l'énonciation dramatique.

Soulignons d'emblée que le cadre dramaturgique dans lequel se déploie le théâtre de JCG est favorable à une présence forte et généralisée du comique. L'horreur première de la Shoah, (les camps), et la souffrance absolue (humiliation, déshumanisation) sont absentes du théâtre de JCG. Les pièces ne prennent pas non plus en charge le récit direct de la violence. À part quelques exceptions significatives, seules les conséquences et le trauma génocidaire sont représentés entre 1945 (*L'Atelier*) et nos jours (*Pour en finir avec la question juive*). Dans le théâtre de JCG, on rencontre essentiellement la souffrance de l'après Shoah – pas les monstruosité de son accomplissement.

Si l'on élargit un instant le champ de notre réflexion, on s'aperçoit que le projet dramatique de JCG n'est véritablement surprenant que dans la perspective dramaturgique classique qui repose sur une identification et une séparation fortement normée des genres de la littérature théâtrale (DUFJET, PETITJEAN 2013 : 12-41), et sur une association assez stricte entre des thèmes et des registres. En revanche, JCG s'inscrit tout à fait dans la production dramatique qui depuis plusieurs décennies ne sépare plus les registres tragique, dramatique, comique et farcesque. L'écriture théâtrale du XX^e siècle, après la Seconde Guerre Mondiale en particulier, est caractérisée par la porosité, la réversibilité et au bout du compte par l'indistinction entre le comique et le tragique, entre le rire et l'horreur, y compris l'horreur historique et très précisément référencée. On cite souvent, à raison, cette réplique de *Fin de partie* (1957) comme définition de la comédie, et de tout un pan de la dramaturgie contemporaine : « Rien n'est plus drôle que le malheur » (BECKETT 1957 : 31). En outre, la double face comico-tragique des pièces de JCG se constate aussi dans le fait que, sauf dans une seule pièce², aucun personnage connu ne meurt en scène, ou même hors de scène pendant la représentation³. Même si le critère de la mort ne sépare pas absolument les genres de la littérature théâtrale, il permet malgré tout d'opposer encore le tragique aux autres régimes dramatiques. L'absence de mort laisse encore plus de possibilités au comique de se manifester. Ceci est d'autant plus remarquable que le thème

² *Votre maman* (2012). La mort du personnage de la maman est seulement racontée, et elle n'empêche nullement que le dialogue de la pièce ne soit très drôle, en de nombreux passages.

³ Au contraire, de nombreuses pièces d'un auteur comme B.-M. Koltès contiennent des morts.

permanent de l'extermination se prêterait très facilement au spectacle de la mort.

JCG introduit dans ses pièces une très visible intention comique, ou une possibilité d'effet comique pour le spectateur (PETITJEAN à par.), en diversifiant les genres et les sous-genres dramatiques. Il exploite ceux qui sont connus, ou il en crée : comédie à sujet grave, drame familial, farce grotesque et baroque, chronique historique et réaliste, écriture minimaliste de dialogues de mémoire et de dialogues à sujet conjugal et familial (ERTEL 2014 : 52-59). L'exemple le plus éclatant apparaît dans un sous-genre qu'il invente lui-même avec le terme de « tragédie dentaire » pour la pièce *Vers toi Terre promise* (2006). Ce genre nouveau, qui à l'évidence n'est pas destiné à faire école, respire très évidemment l'autodérision. Pourtant, le sujet, qui est directement puisé dans les conséquences de la Shoah, est très cruel puisqu'il raconte comment un père, dentiste de profession, et son épouse, tous deux rescapés des persécutions antisémites, ont perdu leurs deux filles : la première à Auschwitz, et la seconde, non pas physiquement, mais en raison de sa conversion au catholicisme, à cause de son choix de se faire nonne et de vivre au couvent, et parce qu'elle refuse de rencontrer son père et sa mère. Les parents sont conscients que leur situation est absurde, et ils l'expriment en des termes qui voistent l'humour grinçant⁴ :

Clara.- Qui aime aller chez le dentiste Charles ?

Charles.- Personne je sais. Encore moins quand le dentiste et sa femme ont une fille déportée et l'autre au couvent.

(GRUMBERG 2006 : 6)

Le drame des parents mélange en permanence la douleur d'avoir *perdu* deux filles avec l'absurdité de savoir que l'une est en vie ; sans solution, ils se heurtent à la surdité de l'église catholique toute puissante, et se réfugie dans la préservation de leur identité juive. Pour les parents, cette histoire est un drame douloureux en considération de leur fille déportée, et une histoire ridicule eu égard à leur fille rescapée.

Au plan textuel, la présence du registre comique prend souvent la forme d'un jeu d'auteur dans les dialogues eux-mêmes. À l'instar de S. Beckett, JCG utilise des formes plus ou moins accentuées de métadiscours pour affirmer son choix de l'écriture comique. Dans le cas suivant que nous citons, il semble même faire un clin d'œil complice assez appuyé à l'auteur de *Fin de partie*. Il fait dire cette réplique du personnage de Mimi dans *L'Atelier* (1979)⁵ : « Le malheur des gens,

⁴ Les parents avaient caché leur deuxième fille dans un couvent pour la sauver des rafles antisémites.

⁵ Il s'agit de la date de création.

ça a toujours fait rire les imbéciles... » (GRUMBERG 1998 : 132). Il convient évidemment de prendre cette réplique au second degré. Alors que S. Beckett inscrit le rire sur le mode assertif au premier degré, et quasiment dans le régime discursif du manifeste, JCG se révèle par antithèse, avec humour donc, en désaccord avec son propre personnage. En tant qu'auteur, comme on l'a vu, JCG ne croit bien évidemment pas à cette remarque. Son théâtre, sa culture et ses déclarations répétées en attestent⁶. D'autant plus que, pour revenir à l'exemple cité, Mimi, la couturière qui tient ce propos parce qu'elle est victime d'une raillerie assez banale⁷, ne se prive pas de rire de blagues ou d'allusions antisémites, en 1946 (!). De son propre point de vue, Mimi se traite elle-même d'imbécile, indirectement et sans y penser, puisque à d'autres moments elle rit de très bon cœur aux malheurs des Juifs. JCG fait d'une pierre deux coups : il affirme son principe d'écriture comique par antithèse, et en même temps il dénonce les stéréotypes antisémites. C'est donc de manière comique que JCG inscrit son choix de la comédie dans la relation dialogique externe de la scène avec le public.

Ce registre dans la représentation de la Shoah n'est d'ailleurs pas une exclusivité de JCG. D'autres auteurs dramatiques comme Gilles Segal, Israël Horovitz, Jacques Kraemer, Liliane Atlan ont eux aussi utilisé les ressorts du rire et de l'humour pour représenter certains moments des déportations et de la vie concentrationnaire. On peut encore ajouter que ce choix artistique ne se limite pas au théâtre puisqu'on le retrouve aussi, par exemple, dans le roman, dans le cinéma, et dans la bande dessinée (LAUTERWEIN 2009).

Le comique et les thématiques de l'humour juif

Le comique de JCG est producteur de sens eu égard à la Shoah. Il ne crée pas un contexte de divertissement dans lequel s'insérerait le discours douloureux sur les persécutions. Il n'est pas un contrepoint. Cependant il n'est pas non plus une réaction vengeresse contre les tortionnaires, les bourreaux et les persécuteurs (DUFJET 2012 : 34-39)⁸. Il prend essentiellement pour objet, comme nous l'avons signalé au début de notre réflexion, le monde juif, entendu aussi bien comme l'identité juive, que comme les persécutions que subirent et subissent les Juifs, que

⁶ JCG présente, dans plusieurs commentaires, le comique comme une modalité nécessaire pour représenter le traumatisme et la souffrance, pour la rendre supportable au spectateur.

⁷ Elle est enrôlée et cela fait rire une de ses collègues.

⁸ Dans cet ordre d'idée, seule *HH* (2006) de Jean-Claude Grumberg ridiculise des hommes politiques allemands contemporains et fait entendre les « pensées et réflexions » de Heinrich Himmler.

comme leur comportement après la Shoah. Ce comique est associé à la longue chaîne des traumatismes que provoque la Shoah, en particulier à la mémoire des disparus, à ceux qui sont morts sans laisser de traces. Il est autoréflexif et il tutoie constamment l'humour ; il se distingue ainsi de la raillerie qui vise et souligne le ridicule chez un *autre*, qui est considéré comme plus faible que le rieur, ou qui est transformé en être plus faible par le rieur lui-même. L'humour et l'autodérision qui animent les pièces de JCG ne rehaussent pas le personnage, ne le mettent pas en position de supériorité (FREUD 1930 : 399-408), tout au moins dans la relation dialogique externe. Le personnage est tout à la fois moqueur et moqué ; il est comique en ce qu'il s'adonne consciemment à l'autodérision, ou bien qu'il s'y livre parfois à son corps défendant. Le personnage est soumis par l'auteur au regard critique sur lui-même et sur son propre monde, et il n'est pas rare qu'il s'enferme dans des contradictions insolubles. Mais rien ne garantit, au bout du compte, qu'il produira effectivement le rire chez le spectateur, car la relation comique ne métamorphose la douleur en objet de réjouissance qu'en dévoilant cette douleur même.

On reconnaît que ce comique de JCG se rattache à la tradition de l'humour, et en particulier aux multiples traditions de l'humour juif (KLATZMAN 2009). Par sa cible, par ses thématiques et par ses situations, mais surtout par son état d'esprit et par son énonciation, le théâtre de JCG se nourrit de cet humour juif. Cependant au plan de l'écriture, l'auteur ne farcit pas ses pièces de références directes et insistantes à l'humour juif : il reprend surtout la vision du monde qui est contenue dans ce type d'humour.

On retrouve pourtant chez JCG beaucoup des thèmes traditionnels de la vie courante qui sont propres à l'humour juif. Il s'agit des grandes contingences humaines, toujours très simples et qui posent les relations entre les individus : le travail, les difficultés matérielles de la vie, la famille, les enfants, la nourriture, l'observance des coutumes, le mariage arrangé, la menace de la politique, les oppressions dans l'histoire, pour ne citer que les plus fréquentes. Bien évidemment JCG ne réutilise pas tous ces thèmes. À part quelques pièces très particulières, il laisse de côté la religion avec sa cohorte de personnages et de situations ; il ne traite pas non plus les rencontres amoureuses ; la mort, comme on l'a vu, est présente seulement par l'évocation et les références à l'histoire. Tout l'art comique de l'écriture de JCG est de construire les actions fictionnelles de ses pièces autour des thèmes de l'humour traditionnel et de les mettre en relation avec les blessures, les *traces* et les conséquences les plus traumatiques de la Shoah. Dans des pièces comme *Dreyfus*, *Zone libre*, ou *L'Enfant do*, entre autres, la moquerie atteint exclusivement les Juifs eux-mêmes, leur identité, leurs mœurs, leurs traditions. Le plus frappant est que les caractéristiques juives sont souvent exprimées par l'intermédiaire des stéréotypes railleurs de la culture antisémite. Dans *Zone libre*, Simon, pourchassé avec une partie de sa famille, n'hésite pas à

se moquer de son jeune neveu Henri dont il trouve que l'aspect physique est parfaitement conforme à la propagande vichyssoise : « il pourrait poser sans maquillage pour une affiche de propagande du commissariat aux questions juives, non ? Les aventures de Riri Youpino en zone Nono... » (GRUMBERG 1998 : 257). De même, Simon a interdit de parler yiddish à la mère de son épouse. Mais cette vieille femme juive ne trouve jamais grâce aux yeux de Simon, comme le lui fait remarquer son épouse Léa : « Même lorsqu'elle se tait tu trouves qu'elle se tait comme une vieille juive » (GRUMBERG 1998 : 265). Sur le fait de parler yiddish en public, et du danger que cela représente, Simon ne craint pas d'utiliser le sarcasme : « C'était pas la peine de se faire appeler Girard ni de s'offrir des faux papelards alors, fallait les⁹ attendre à la maison¹⁰, c'était quand même plus confortable » (GRUMBERG 1998, 266). La circoncision, qui est une cible permanente de l'humour juif traditionnel et une preuve physique utilisée par les *chasseurs* de Juifs, constitue également une autre cible de la verve irrespectueuse de Simon ; il la désigne en utilisant un registre d'humour très populaire dans la formule gouailleuse : « le mouchard dans le falzar » (GRUMBERG 1998 : 298). Ces trois motifs d'ironie (portrait, yiddish, circoncision) sont surtout des marqueurs très connus de l'identité juive que Simon met en cause. Avec ce personnage, JCG montre que pour échapper à la traque continue des miliciens et de la police française, certains Juifs se réfugient dans un point de vue, sinon antisémite, du moins de reniement d'eux-mêmes. Certes, l'antisémitisme est lui aussi un thème récurrent de l'humour juif, mais dans les cas présentés, Simon pense et parle comme s'il voulait débarrasser la communauté juive de son identité millénaire ; non sans ironie, on pourrait dire qu'il veut la *purifier*. JCG met en scène un paradoxe comique et cruel extraordinaire, et un retournement du comportement des victimes : pour échapper au nazisme, Simon suggère avec systématisme et non sans ingénuité, et comme si c'était une libération, de réaliser le *programme culturel* des nazis et des vichyssois. Ce faisant, le rôle des stéréotypes antisémites dans les persécutions est mis en évidence (CASTADOT 2011 : 16). D'autres exemples de contestation de l'identité juive, comme effet des persécutions, sont l'objet de l'humour de JCG. Ce sont les Juifs eux-mêmes qui mettent en cause, paradoxalement, leur judéité, comme par exemple lorsque Clara dans *Vers toi Terre promise* (2006) envisage un instant, et en désespoir de cause, de se convertir au catholicisme dans l'espoir revoir sa fille devenue carmélite.

Ce n'est pas seulement le rapport des Juifs à leur identité juive qui se trouve soumis au jeu de l'humour révélateur. D'autres thèmes et des faits très simples de la vie sociale, tels que le comportement de l'administration française, l'organisation du travail ou le droit de grève, font ressurgir les persécutions, avec

⁹ Il s'agit des miliciens et de la police française.

¹⁰ Simon et sa famille viennent d'arriver en Corrèze, en zone libre.

des mots d'esprit ou des allusions, dans les dialogues des pièces. L'administration est capable de créer des situations dignes du père Ubu, même pour un rescapé des camps de la mort. Il est demandé au Presseur¹¹ de fournir ses fiches de paye d'avant la guerre pour obtenir une pension, alors que tous ses biens ont été détruits ou brûlés et que ses employeurs n'ont pas survécu à Auschwitz (GRUMBERG 1998 :178) ; et comme il n'a évidemment pas les documents originaux, on lui demande des... duplicata. Il s'agit là de l'humour irrésistible et involontaire de l'administration française, rapporté dans l'esthétique naturaliste grossissante, et dans lequel le personnage n'a, de lui-même, aucune part directe. En revanche, dans le cas qui suit, la relation entre le comique et la Shoah est créée dans le dialogue par un des personnages. Dans *L'Atelier*, le grossiste Max se plaint de ce que le tailleur Léon ne lui a pas livré la marchandise promise :

Max-. Si vous vous organisiez un peu au lieu de *travailler encore à la juive*¹².

Léon-. Ah ! Je vois ce que c'est, il veut nous coller un organisateur gérant arien, avec plaisir, qu'il vienne, cette fois je lui laisse les clefs et je cours en Zone libre sur la Côte d'Azur.....

(GRUMBERG 1998 : 234)

Cette expression – « travailler à la juive » – qui se présente comme une évaluation professionnelle et culturelle est interprétée par Léon comme une menace de persécution, ou une référence aux événements antisémites. Nul doute que l'association d'idées appartienne à Léon et que Max ne voulait pas évoquer les récents massacres. Il n'empêche que Léon réagit en tailleur juif offensé, qu'il compare la zone libre à une villégiature avec vue sur la mer (« en Zone libre sur la Côte d'azur »), et qu'il sous-entend qu'il domine l'histoire et ses cruautés, puisqu'il peut s'en retirer. Ces associations d'idées n'arrivent pas par hasard dans le dialogue : elles révèlent les obsessions du personnage de Léon, dans un registre d'humour qui s'imprime dans le lexique (« gérant arien », « côte d'Azur »).

D'autres comportements, plus proches de la tradition de la farce, ramènent la traque des Juifs au premier plan. Ce même personnage de Léon, toujours pour échapper aux reproches de son distributeur Max, se cache sous la table de son atelier, mais il le nie :

« Qui se cache ici ? Pourquoi je me cacherais chez moi dans ma propre maison... *Je me suis assez caché dans ma vie*¹³... merci... C'est formidable... J'ai plus le droit d'aller et venir sous ma propre table de presse¹⁴ alors ? »

(GRUMBERG 1998 : 232).

¹¹ Personnage de *L'Atelier* (1979).

¹² C'est nous qui soulignons.

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ La table du presseur dans un atelier de couture.

Le lazzi le plus éculé de la farce (se cacher sous la table) est associé avec les persécutions antisémites et une dénégation dont le niveau de mauvaise fois ne choquerait pas chez un personnage de Labiche ou de Feydeau. Pour éviter ses misères professionnelles, le personnage de Léon se cogne contre le traumatisme des déportations, puisqu'il refait les mêmes gestes qu'il faisait pour échapper à ses bourreaux. Plus loin dans le texte, le même Léon ne peut d'ailleurs pas s'empêcher de faire un *bon mot* en faisant une allusion aux chambres à gaz : « Ramadier ne veut plus des cocos dans son gouvernement et hop toute la France se retrouve dans le schwartz, heureusement qu'ils nous ont laissé le gaz... » (GRUMBERG 1998 : 179). Si le ton de réjouissance (« heureusement ») est très compréhensible pour les *usagers* du gaz domestique, il s'avère être de l'humour noir et grinçant pour des Juifs qui ont échappé *au gaz de l'extermination*¹⁵.

À ces thèmes de la vie courante s'ajoutent désormais la préservation et la transmission de la mémoire de l'événement de la Shoah ; nul doute que cette césure de l'histoire humaine est désormais entrée dans la définition identitaire juive. JCG affronte aussi cette problématique plus diachronique des exterminations à travers l'humour. Dans *L'Enfant do* (2002), des survivants des camps sont interviewés à la demande d'une fondation, afin que leurs témoignages soient enregistrés et archivés. Les justifications pour l'archivage de la mémoire de la Shoah révèlent une sorte de fixation mémorielle et de judéocentrisme : « Mais parce que là-bas *ils manquent de déportés je vous dis et d'enfants de déportés*¹⁶. Le devoir de mémoire vous avez déjà entendu parler, non ? » dit le personnage de Rose (GRUMBERG 2002 : 50). L'expression « manque de déportés » est comique parce qu'incongrue ; elle laisse entendre que chaque pays aurait besoin de son propre quota. On ne peut pas ne pas y voir une forme de critique grinçante à l'égard de la figure du déporté et du rôle public excessif qu'il semble jouer. JCG ne permet pas de savoir s'il s'agit uniquement du point de vue de « là-bas », ou si c'est aussi le point de vue de Rose qui encourage le survivant à se faire enregistrer. En tout état de cause, « le devoir de mémoire » est présenté comme excessif, dans la lumière de la dérision. D'ailleurs le survivant Max en rajoute, dans un sens très voisin : « on met du malheur de côté au cas où les générations futures viendraient à en manquer » dit-il (GRUMBERG 2002 : 50). Le malheur est-il ici considéré comme un bien précieux dont une communauté ne doit jamais être privée, sous peine de se sentir dévalorisée ? À tout prendre, l'attachement à la souffrance est un sentiment suspect, qui subit les assauts du sarcasme. Le dialogue de JCG souligne que le devoir de mémoire n'est pas lui

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁶ C'est nous qui soulignons.

aussi sans paradoxe ni contradictions. Pour autant, ce devoir est sans contestation possible nécessaire et indispensable, comme le montre une autre farce de JCG, très sérieuse et anticipatrice, dont le titre est *HH* (2007). Avec une loupe volontairement déformante, JCG met en scène le conseil municipal de la ville allemande de Landshut qui doit choisir le nom d'un de ses citoyens célèbres pour sa nouvelle école. Les initiales apposées au fronton du bâtiment ont déjà été achetées, et il s'agit des deux lettres HH. Le conseil municipal, et c'est tout dire, hésite entre Heinrich Heine et Heinrich Himmler. Exceptionnellement dans cette pièce, ce n'est pas le monde juif qui est l'objet de l'humour. Le comique très noir et inquiétant de la pièce montre que la Shoah et l'antisémitisme étatique et racial, pourraient être devenus des événements historico-culturels semblables, en quelque sorte, à bien d'autres faits douloureux et regrettables, et pourraient être intégrés à la chaîne des vicissitudes malheureuses de l'histoire.

L'énonciation et la fonction de l'humour

D'une manière générale, l'humour concerne tous les aspects de l'antisémitisme et de la Shoah qui sont présents dans l'œuvre de JCG. Cependant, au-delà de sa cible, de ses thématiques, et de la vision du monde qu'il propose, l'humour des dialogues est totalement dépendant de l'énonciation dramatique. En fait l'humour de JCG procède tout à la fois d'une énonciation intratextuelle qui s'identifie et se déclare comme juive, et d'un désengagement énonciatif d'auteur.

Le comique ne peut être autoréflexif et nourrit d'autodérision qu'à la condition très évidente et impérative que l'énonciation textuelle qui produit les énoncés comiques soit elle-même *juive*. Une énonciation comique extérieure à sa cible retomberait immédiatement dans la raillerie, voire dans l'antisémitisme. Ce qui se passe au plan de la relation dialogique externe entre JCG et le public se produit d'abord très directement au plan de la relation dialogique interne, comme en témoigne les simples exemples suivants. Dans *Dreyfus* (1974), qui raconte l'histoire d'une troupe d'amateurs qui met en scène une pièce sur le capitaine français, un comédien doit crier « Mort aux Juifs », parce qu'il joue un personnage d'antisémite. Il s'en plaint : « je vais être bien vu dans le quartier¹⁷ » (GRUMBERG 1998 : 20), soulignant ainsi que la relation d'humour est due *exclusivement* au fait qu'il est lui-même juif. « Mort aux Juifs » n'est en rien un énoncé comique, s'il n'est pas prononcé par un Juif qui craint de se faire mal voir ! Dans *L'Enfant do* (2002), Rose traite son fils, adulte et père de famille lui

¹⁷ La pièce se déroule dans un shtetl polonais.

aussi, de « nazi » (GRUMBERG 2002 : 68). C'est bien évidemment la pire des insultes, pour un Juif. Rose l'emploie parce que son fils veut priver son propre enfant de dîner (« il est puni »). Il est bien évident que l'hyperbole due à la colère n'est potentiellement comique que parce que les deux personnages (l'insulteur et l'insulté) sont des Juifs, et que l'humour de la dialogie externe (JCG) montre que même les Juifs emploient le mot *nazi* fort mal à propos.

Comme il a besoin que ses locuteurs fictionnels aient ces qualités d'appartenance identitaire, JCG utilise comme personnages, des rôles et des types du théâtre de la famille, reconductibles également, par analogie ou très directement, à la famille juive. Ce sont, par exemple, les couples conflictuels qui fonctionnent en opposition de caractère : la femme bavarde, sensible et le mari colérique ; ou bien la femme émotive et le mari sarcastique. JCG reprend également des figures stéréotypées de la culture et de l'humour juifs. On retrouve le père autoritaire avec ses enfants, le Juif vaniteux, le Juif chicaneur et donneur de leçon, le tailleur juif, le Juif pingre, le Juif pleurnichard victime de l'univers, le Juif ashkénaze qui ne supporte pas la Juive séfarade et réciproquement, le Juif respectueux des traditions, et le Juif athée qui se déclare juif et qui rejette les traditions juives. Tous ces personnages, en raison de leur type et de leur rôle, ont dans les dialogues un fort potentiel énonciatif comique. En outre, JCG cultive tout particulièrement et de manière très répétée, dans plusieurs pièces, le stéréotype comique de la mère juive (*L'Atelier*, *Votre Maman*, *Zone libre*, *L'enfant do*). Ce personnage est comique en raison de son caractère et de son comportement : la mère juive est, selon les cas, autoritaire, protectrice, excessive, exigeante, possessive, envahissante, butée, accrochée à ses habitudes et à ses traditions, râleuse, et de mauvaise foi¹⁸. Les autres *qualités* qu'elle possède, comme le sens du dévouement et du sacrifice, sont valorisées, mais elles ont un faible ressort dialogal comique en raison de leur absence de force conflictuelle et polémique. Cette galerie de personnages offre autant de sources d'énonciation fictionnelle dont JCG peut se détacher et se distancier à tout instant pour provoquer un effet d'humour critique et d'autodérision. JCG produit très souvent une énonciation auctoriale qui se *désengage* de l'énonciation fictionnelle de ses personnages, au sens où il est évident qu'il ne peut partager ce que le personnage dit. Mais en raison de l'identité de l'auteur, l'énonciation du texte reste juive, et se positionne dans le cercle sémantique et pragmatique de l'humour juif, même

¹⁸ Dans *L'Atelier*, le portrait de la mère juive, Simone, même s'il est présent, est moins accentué que dans les autres pièces. Peut-être parce que JCG a mis ses personnages exclusivement dans une situation de travail. Simone n'en reste pas moins la mère de *référence*, et le portrait matrice en raison de son abnégation.

si elle n'en reprend pas tous les canons. Le désengagement énonciatif est nécessaire à l'effet d'humour et de dérision envers l'extermination, l'identité victimaire, et les stéréotypes antisémites. Mais ce désengagement n'est potentiellement comique qu'à condition que l'énonciation demeure *juive*. C'est donc un mouvement énonciatif contraire et simultané d'affirmation et de négation du caractère juif qui déclenche l'humour. Grâce à la structure énonciative du texte dramatique, le dramaturge peut parler, toujours, avec de nombreux masques, sans être présent nulle part¹⁹ (DUFLET, PETITJEAN 2013). L'énonciation dramatique est donc particulièrement adaptée à ce style de comique fondé sur l'humour et la dérision envers la Shoah. On pourrait dire que l'humour est métaphoriquement un théâtre, et même un vaudeville de l'énonciation, avec un auteur qui continuellement entre dans sa parole et en ressort à plaisir.

D'ailleurs JCG n'épargne pas sa propre position dans le circuit intratextuel de l'humour et de l'autodérision, que ce soit sa situation d'enfant de déporté, ou sa qualité de scripteur. JCG s'appelle « pleurnichard » (GRUMBERG 2010) dans son propre récit *Pleurnichard*. Cet appellatif affectueux mais peu glorieux se retrouve d'ailleurs dans la pièce *Maman revient pauvre orphelin* (1992) prononcé par le père, qui est alors imaginé ou rêvé par le fils : « Tu serais pas un peu pleurnichard comme ta mère ? » (GRUMBERG 1994 : 28). JCG se met en scène avec une sorte de goût très prononcé pour l'autodérision sur fond d'anti-héroïsme : il ne se livre à aucun auto-apitoiement valorisant en raison de son traumatisme d'enfance. Il ajoute encore à son autoreprésentation fictionnelle une vision particulièrement sévère de sa position d'écrivain, qui consiste à représenter le traumatisme de la déportation dans sa propre famille. Toujours dans *Maman revient pauvre orphelin* (1992), il fait dire à sa propre mère, énonciation fictionnelle : « Tu gagnes ta vie en racontant comment j'ai souffert » (GRUMBERG 1992 : 17). On pourrait trouver d'autres allusions de JCG à sa qualité d'écrivain, en particulier dans *Votre maman* (2012), lorsqu'il est invité à la télévision. Là encore, en tant que JCG auteur de la pièce, il se livre à une désacralisation sans pitié, pourrait-on dire, de sa figure d'écrivain et de l'importance qu'elle pourrait avoir. L'autodérision de JCG vis-à-vis du monde juif et du discours de la Shoah, vise d'abord et sans ménagement JCG. Bien évidemment, les comédies de JCG n'ont pas pour objet de banaliser et ridiculiser les Juifs et les persécutions. Lorsque Charles Spodek, dans *Vers toi Terre promise*, perçoit la part de ridicule que contient sa situation de père en deuil de ses filles, il ne minimise pas la douleur que lui cause la mort de l'une et le refus de la seconde de le rencontrer, en raison de sa conversion au catholicisme. Dans ce cas, c'est la tragédie même qui a une face ridicule. En fait

¹⁹ Sauf dans le théâtre à thèse ou militant.

l'écriture de JCG éclaire la Shoah et ses victimes par l'humour tout comme l'humour juif traditionnel faisait sa fête à l'antisémitisme multiséculaire ; dans le malheur, les Juifs rient de leur malheur. L'humour est une forme de libération du sujet qui réussit à se défaire, partiellement, momentanément et symboliquement par la langue, de son être de victime. L'humour est une attitude intellectuelle qui affronte les persécutions ancestrales et nouvelles, et qui les met à distance. La victime des persécutions ou ses descendants retournent la force et le poids du malheur, et le maîtrisent au moins par l'esprit. Le comique est une manière de défier et de combattre le traumatisme en se le représentant sous un jour inattendu et imprévu. L'humour n'efface pas le discours victimaire ; il le reconnaît, lui donne une place, en en cassant l'effet mortifère. Le comique du théâtre de JCG fait en sorte que les victimes des effets de la Shoah ne soient pas également, comme par une sorte de pragmatique destructrice, victimes du discours victimaire et de ses effets propres : enfermement dans l'horreur sans mesure, aggravation de la douleur par le ressassement de la parole de la douleur. Le rire de l'humour demeure une acceptation des abominations de l'existence. Il ne pose pas un regard magique sur le réel, il ne renie rien du monde, il ne l'ignore pas : il fait que le rieur surnage au-dessus de ses souffrances en les regardant en face. Le scripteur JCG, fils de déporté, est immergé dans son traumatisme et détaché de lui. L'humour provoque une substitution de pathos sur le même objet. JCG ne pleure pas les larmes des Juifs massacrés mais il rit « même de l'abjection » (GRUMBERG 2003 :175) ; on pourrait dire que l'humour remplace la vengeance.

Bibliographie

- BECKETT, S., 1957, *Fin de partie*, Paris, Les éditions de Minuit.
 GRUMBERG, J.-C., 1994 [1992], *Maman revient pauvre orphelin*.
 GRUMBERG, J.-C., 1998, [1974] *Dreyfus* [1979], *L'Atelier* [1990], *Zone libre*, Arles, Babel.
 GRUMBERG, J.-C., 2002, *L'Enfant do*, Paris, Actes Sud-Papier.
 GRUMBERG, J.-C., 2003, *Mon père inventaire*, Paris, Seuil.
 GRUMBERG, J.-C., 2006, *Vers toi Terre promise*, Paris, Actes Sud-Papier.
 GRUMBERG, J.-C., 2007 [2006], *HH*, Paris, Actes Sud-Papier.
 GRUMBERG, J.-C., 2010, *Pleurnichard*, Paris, Seuil.
 GRUMBERG, J.-C., 2012, *Votre maman*, Arles, Actes Sud.
 CASTADOT, É., 2011, « Au-delà du comique. L'humour dans les pièces de la trilogie juive de Grumberg », *Proteus, Cahier des théories de l'art*, n. 2, Paris, p. 9-17.
 DUFIET, J.-P., 2012, *Le premier théâtre de la Shoah*, Udine, Forum.
 DUFIET, J.-P., PETITJEAN, A., 2013, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier.
 ERTEL, E., 2014, « Une dramaturgie polymorphe », *Théâtre aujourd'hui*, n. 14, CNDP-CRDP, p. 52-59.

- FREUD, S., 1930, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- KLATZMANN, J., 2009, *L'Humour Juif*, Paris, PUF.
- LAUTERWEIN, A., (éd.), 2009, *Rire, Mémoire, Shoah*, Tel Aviv, éditions de l'éclat.
- PETITJEAN, A. à paraître, « Le style comique de B.-M. Koltès », in A. PETITJEAN, *Approches linguistique et stylistique de l'œuvre de B.-M. Koltès*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia.
- ROY, C., 1990, « Programme de *Zone libre* », Théâtre de la Colline.

Franca Bruera
Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Umanistici
franca.bruera@unito.it

Orphée, ou la fin des grands récits mythiques

Le 14 février 2009, à l'occasion de la célébration du cinquantenaire de la fondation du Ministère de la Culture française, Olivier Py publiait depuis les pages de *Le Monde* quelques suggestions intéressantes quant à la nécessité d'apporter une contribution substantielle au développement de cette importante institution que Charles de Gaulle avait officialisée en 1959. Ce Ministère, qui s'était développé dans le contexte de reconstruction nationale de l'après-guerre, s'était sensiblement engagé à promouvoir l'éducation artistique et culturelle du pays : grâce à l'action politique et publique prônée par André Malraux, la culture pouvait enfin contribuer considérablement au développement de la collectivité.

Face à l'image d'une culture contemporaine largement asservie aux mécanismes de la communication de masse et assujettie aux lois du marché, Olivier Py souhaitait dans son article un retour à la culture en tant que moment de cohésion politique et sociale. Une culture, en somme, en tant que véhicule de démocratie et d'égalité, centre de la vie politique et « projet d'avenir » ; un instrument de spéculation intellectuelle et esthétique à la fois, ainsi qu'un dessein pour l'engagement de la France dans un « projet civilisationnel beaucoup plus large puisque l'essence de l'Europe et celle de la culture ne font qu'un ».¹

La vitalité et l'audace de l'activité culturelle d'Olivier Py sont bien connues en France. Aussi bien les charges publiques qu'il a exercées au niveau institutionnel que son écriture souvent virulente et corrosive témoignent de son projet artistique, qui tourne autour de l'idée de réconcilier l'engagement politique avec la création artistique. Directeur du *Centre dramatique national* d'Orléans jusqu'en 2006, puis du *Théâtre de l'Odéon* de Paris et, depuis 2014, à la tête du Festival d'Avignon, auteur de pièces théâtrales, metteur en scène, acteur, Olivier Py se distingue dans le panorama de la dramaturgie contemporaine par sa verve polémique qui se remarque par la dénonciation ou la revendication lorsque c'est la parole *in primis*

¹ Olivier Py, « La culture, projet d'avenir », *Le Monde*, 14 février 2009.

à monter sur les planches. Et c'est depuis les pages de son *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole* que l'auteur déclare son exigence de combattre l'appauvrissement progressif de la communication culturelle : « [...] l'homme peut être sauvé par la parole et le rôle du théâtre est de montrer cela » (PY 2000 : 16). Coincée dans les engrenages de la société de consommation, appelée à s'insurger et à retrouver sa force propulsive et catalysatrice, la parole peut donc, selon Olivier Py, renaître et récupérer sa propre substance à travers la machine théâtrale.

Dans le cadre de ce projet de récupération de la parole, l'activité dramaturgique d'Olivier Py assume l'aspect d'un laboratoire de recherche visant à montrer la fonction sociale et éducative du théâtre en tant que lieu privilégié de communication, de réflexion et de dialogue, réfractaire à toute forme d'homologation. C'est dans cette perspective de lecture que se situent ses œuvres les plus célèbres, parmi lesquelles nous rappelons *La Servante*, *Théâtres*, *L'Apocalypse joyeuse*, ou les plus récentes *Excelsior*, *Sigfried nocturne* ou encore la comédie *Illusions comiques*, dans laquelle cent définitions de théâtre rivalisent entre elles pour pouvoir prononcer la réplique finale de la pièce. Ses œuvres semblent confirmer ce sentiment de précarité et de fragilité que Cesare Segre (2005), tentant de résumer l'état de consommation de la production artistique et littéraire de la fin du XX^e siècle, a défini comme une « atonie morale ». Le postmoderne, la fin de l'histoire, le déconstructionnisme, différemment conjugués et entrelacés, ont traduit selon Cesare Segre non seulement l'absence d'une direction et d'une impossibilité d'accéder à une vérité totalisante, mais aussi l'inexistence de projets pouvant servir de boussole d'orientation pour guider les hommes.

Le Visage d'Orphée, représenté au Palais des Papes en Avignon en 1997 et publié la même année par Olivier Py aux éditions Actes Sud, constitue l'un des modèles théâtraux les plus appropriés pour répondre aux questionnements soulevés par Cesare Segre et pour justifier en même temps la définition d'atonie morale qui en résulte. Le nouvel Orphée à qui Olivier Py donne vie montre la défaillance des grands métadiscours modernes et la crise de la légitimité du savoir au cœur de la culture contemporaine. Et ce qui, pour Jean-François Lyotard, coïncide avec le refus de la raison universelle et unificatrice² devient pour Olivier Py la prise de conscience de la fin des grands récits mythiques et de leur pouvoir normatif au profit de leur performativité : la pièce *Le Visage d'Orphée* se fait ainsi porteuse de l'aspiration à une parole enfin libre et libérée, déclinée dans toutes ses

² Nous nous référons au volume de Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

variations – jusqu’au ventriloquisme³ – dont le protagoniste, Orphée, est le messenger, dans son rôle de sauveur de la parole et de prototype mythique de cette religion mystérieque qu’est l’Orphisme.

La pièce s’insère parfaitement parmi les œuvres de la fin du XX^e siècle qui ont dénoncé la crise identitaire et existentielle de l’individu face à l’instabilité du sens. Elle se construit sur la base de la pratique de la réécriture suivant la tradition invétérée du théâtre occidental. Conçue dans les engrenages de la modernité, la réécriture des mythes anciens s’est inscrite, dans la France du XX^e siècle, à l’intérieur d’un parcours de recherche visant à la récupération du pouvoir communicatif de la parole. Au fil des années, ce parcours s’est différemment articulé autour d’une générale perte d’épaisseur et de centralité des figures mythiques évoquées dans le domaine littéraire, souvent réduites à l’aphasie – comme dans le cas d’*Orphée* de Jean Cocteau – ou, au contraire, de grande loquacité – comme le personnage de *Médée* de Jean Anouilh peut en témoigner. La force régénératrice qu’Antonin Artaud a accordé au mythe, la fonction de rempart contre les dérives du théâtre qu’Eugène Ionesco lui a reconnu, la responsabilité de son renouveau, finalisé à traduire l’urgence de la parole que Claude Ber, Huber Colas et d’autres auteurs contemporains lui ont attribué, confirment combien le mythe continue à la fin du XX^e siècle à conserver son acception d’espace symbolique et de paramètre herméneutique largement partagé, aussi bien en raison de la dimension dialogique qui le caractérise, que par rapport à sa capacité de se conjuguer avec l’actualité et de se mesurer de façon critique avec la tradition.

À l’instar des modèles qui l’ont précédé, l’Orphée d’Olivier Py mûrit au sein d’une écriture intertextuelle et stratifiée qui se fait modèle dynamique des possibilités infinies de reproduction. Cependant, si la plupart des réécritures du mythe du chanteur thrace reflètent le schéma triadique « Mort-Art-Amour » qui en caractérise la légende⁴, la pièce de Py s’insère au contraire dans la tradition des variations sur le mythe selon le schéma « Vie-Mort-Vie »⁵ hérité de la tradition mystérieque. Et face aux différents visages d’Orphée que les sources documentaires nous ont transmis – le fondateur oraculaire et énigmatique de la poésie orphique,

³ Le personnage Musée est ventriloque : il fait parler sa girouette dès le début de la pièce, ce qu’Olivier Py définit comme « un exercice de ventriloquie affligeant », in *Le Visage d’Orphée*, cit., p. 12.

⁴ Cf. sur ce sujet SEGAL, Ch., 1995, *Orfeo il mito del poeta*, Torino, Einaudi.

⁵ Ce sont les mots d’Orphée avec lesquels se termine la pièce : « Voici les derniers mots avant que chacun parle pour lui dans cette fête et que le matin nous sépare. / Voici le plus beau poème. / Et voici le seul testament. / Trois mots : VIE, MORT, VIE (*Le Visage d’Orphée*, cit., p. 109).

l'initiateur des rites et de la secte qui prend son nom, l'archétype mythique de la poésie et de l'amour jusqu'aux Enfers – Olivier Py privilégie le modèle orphique lié à l'acception oraculaire. Toutefois, sans contredire le principe des variantes cher à Claude Lévy-Strauss, son Orphée est à la fois poète, voyageur, initié et victime sacrificielle ; c'est-à-dire une sorte de miroitement des multiples facettes de son histoire qui se sont succédé au fil des siècles et qui ont contribué à en raviver le mythe.

La pièce *Le Visage d'Orphée* se déroule dans un décor qui rappelle cette Provence ensoleillée qui a accueilli sa première représentation théâtrale. Conformément à ce que les variantes du mythe nous ont transmis, l'Orphée d'Olivier Py, déchiré par les Bacchantes, continue de chanter après sa mort, en attirant l'attention de Musée le sculpteur – qui grave incessamment son visage dans le marbre – et de Baptiste le démocrate, qui depuis longtemps poursuit ce chant mélodieux ayant le pouvoir d'apprivoiser les bêtes sauvages et de charmer les êtres humains. Orphée, qui est présenté au public sous forme de cadavre allongé sur la table du laboratoire de Musée, resurgit au début de la pièce, attiré à son tour par l'écho de la parole de ceux qui le cherchent. Après s'être libéré de ses haillons et de ses plaies, il part en voyage dans le but de connaître les lieux de la mémoire individuelle et collective. Au cours de sa marche, qu'il entreprend avec un groupe d'adeptes, il atteint une ville dévastée par la guerre qui est le règne des Enfers gouverné par Pluton. Tout au long des dialogues qui se développent et se succèdent entre des archéologues, des chercheurs de cadavres, des aliénés, des professeurs et Orphée, ce sont les fils de la trame du mythe d'Orphée qu'Olivier Py tisse patiemment, rappelés de manière allusive ou par fragments afin d'établir un dialogue critique constant avec les catégories universelles dont le mythe même est porteur.

Olivier Py conçoit l'expérience d'Orphée à l'intérieur d'une dimension théâtrale réglée par « deux époques ». Celles-ci n'ont pas pour but de scander le temps de l'action théâtrale, normalement réglée par la subdivision en actes ; elles sont là pour mettre en évidence les diverses formes de thématization de l'écoulement du temps du nouveau mythe d'Orphée représenté. La première époque, définie comme l'époque du « très pur amour », se compose de quinze scènes à travers lesquelles s'accomplit le miracle de la parole. C'est la phase de résurrection d'Orphée, qui retourne à la vie par la voix des hommes qui l'appellent. Musée, qui a disséminé partout les têtes sculptées d'Orphée, dans l'espoir que quelqu'un en écoute l'écho, assiste à la renaissance du poète et inaugure avec lui et Baptiste un parcours d'errance marqué par la dialectique des rencontres : Musée, Baptiste, Victoire, Séléné, Bienvenu, Lavinia, le Professeur se rencontrent en chemin et continuent ensemble leur marche, réunis autour d'Orphée par leurs forces d'exploités et d'opprimés.

La deuxième époque, caractérisée par l'expérience du royaume des Enfers, se

compose de vingt-trois scènes qui célèbrent l'expérience collective des partisans d'Orphée à la recherche de la parole partagée : comme les Orphiques qui erraient conduits par le message du poète, le groupe d'adeptes qui s'est formé autour d'Orphée vagabonde afin de découvrir un nouveau rapport avec le monde. Sur le rythme toujours tendu et pressant d'un canevas qui alterne la spiritualité et le ton prosaïque, l'intégrité et la dégénération, des fragments assez incisifs d'histoires individuelles se succèdent, mêlés à des scènes qui embrassent la mythologie grecque et chrétienne, et qui s'universalisent sous le regard attentif et profond d'Orphée. Celui-ci, à la tête du groupe jusqu'à l'épilogue de la pièce, devient progressivement l'emblème d'une parole qui s'interroge sur sa propre nature et qui interroge le mythe dans son acception d'expérience limite entre la vie et la mort, l'humain et le devin, la légende et l'histoire, le passé et le présent :

Mes amis – dit-il vers la fin de sa marche – il est temps que je vous rende grâce. Je ne veux plus porter cette lyre trop lourde [...] Je ne suis plus Orphée, je ne suis plus celui qui peut vous réunir. [...] Je sens que ma tête décolle de mon corps et ce foulard que je porte au cou se tache du sang d'une plaie rouverte⁶.

La recherche de la sacralité de la parole qu'Orphée mène dans sa fonction paradigmatique de guide d'une humanité bariolée mais homogène (puisque tous les personnages traquent la Vérité), s'insère à part entière dans le cadre d'une expérience théâtrale qui a porté Olivier Py, dès les années 90, à concevoir le théâtre en tant que véhicule d'engagement et de protestation, en mesure de susciter de la stupeur et de stimuler des questionnements. De ce point de vue, ses œuvres prolongent souvent les expériences théâtrales pasoliniennes, finalisées notamment à la création d'un nouveau théâtre conçu comme rite politique. Comme une voix qui lance ses appels dans le désert, comme Franco Fortini l'a écrit à propos de Pasolini (FORTINI 1993), Olivier Py emploie le mégaphone de la parole (tel son Orphée⁷) pour dénoncer la « conspiration politique contre la parole »⁸, c'est-à-dire la conspiration qui s'accomplit dans le présent contre une activité théâtrale de plus en plus marginalisée au profit du succès de la médiatisation culturelle. Au cœur du désert, qui est pour l'auteur une métaphore du présent⁹, le théâtre devient

⁶ *ibid.*, p. 105.

⁷ Nous nous référons au monologue d'Orphée de la scène quinzisième de la première époque.

⁸ « Olivier Py prêtre et poète », *Beaux-arts Magazine*, n. 194, juillet 2000, p. 36.

⁹ « Il vous faudra, jeunes gens, braver une solitude plus grande car le désert est arrivé au point ultime de son orbe », Cf. *l'Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, cit., p. 9.

l'espace vital d'une parole qui revendique sa propre nature spéculative et qui retrouve son propre souffle dans la récupération du patrimoine mythique ancestral.

Dans cette perspective de lecture, la voix d'Orphée traduit l'idée d'un théâtre qui accueille la parole comme moyen de protestation, de rachat et d'affranchissement des dérives de la modernité et qui laisse la place à la théâtralisation de la parole elle-même finalement visible¹⁰ sous forme politique, culturelle et poétique, malgré le silence et l'invisibilité qui a notamment suivi Auschwitz. Dans la dimension sociale et engagée du *Visage d'Orphée*, les sujets liés à l'actualité sociopolitique et culturelle ne font pas défaut, à partir de la recherche de l'identité qui pour Olivier Py semble pouvoir se réaliser seulement par le biais d'un rapport fécond avec l'altérité¹¹. Ce rapport, que la pièce exprime aussi par la métaphore d'une grande oreille qui écoute (réminiscence de l'Ulysse gionien ?) est personnifié par la figure d'Orphée, présenté au public comme point de repère essentiel de toute rencontre. « Je ne chanterai pour vous mais avec vous, car la vérité a beaucoup de bouches, et ma lyre n'est peut-être qu'une grande oreille » (PY 1997 : 65), dit le poète dans son rôle de porteur d'une parole aussi bien proférée qu'entendue, jamais réduite au monologue stérile et qui retrouve son essence dans la dimension de la collectivité.

La scène théâtrale s'ouvre ainsi à de multiples possibilités d'épiphanisation de la parole partagée, comme les nombreux exemples de métathéâtralité et d'interaction avec le public le montrent : ainsi celui de Bienvenu, qui après avoir avalé le papyrus (scène 8, première époque) que ses collègues archéologues viennent de découvrir, écrit sur une feuille les mots qu'il vient d'avalier et les montre au public en lui disant de les faire circuler parmi les spectateurs¹². Si Jean Cocteau, dans son *Orphée* (1929) avait emprunté au public une montre pour montrer l'absence de limites entre le visible et l'invisible, Olivier Py va plus loin : il pousse la parole d'Orphée au-delà du funambulisme spatio-temporel coctélien et la répand à tous, indistinctement, en soulignant les caractéristiques de visibilité, de concrétude et de réversibilité. Dans le sillage des vers de René Char cités au début de la pièce¹³, Olivier Py affranchit la parole de tout conditionnement

¹⁰ « Il s'agit de se confondre avec son dire, avec le désir de dire, avec le désir de dire qui est la seule chose dite par le dire, avec le dire du désir de dire, se confondre avec le dire comme le Christ est confondu avec la croix. L'incantation est incarnation à une lettre près. Il faut rendre visible le miracle de la Parole » (*ibid.* : 34).

¹¹ « Nous serons tous, non pas un humain différent chacun pour soi, mais une race entière à soi seul, une loi à soi seul [...] Notre péché : l'oubli de cela. Et chacun ne peut que se le rappeler à lui seul pour connaître cette altérité qui l'appelle [...] » (*ibid.* : 66-67).

¹² Scène 15, première époque (*ibid.* : 65).

¹³ « Il n'y a pas de pouvoir divin, il y a un vouloir divin éparpillé dans chaque souffle : les dieux sont dans nos murs, actifs, assoupis. Orphée est déjà déchiré » (*ibid.* : 9).

culturel ou idéologique et reconnaît dans la voix inépuisable d'Orphée une double nature sacrée et poétique, parfois prophétique par son appel constant à un parcours de foi de la parole à concevoir – presque à l'instar de Paul Claudel – comme une ancre de sauvetage.

Cependant Orphée n'est pas un prophète. C'est Baptiste qui informe le spectateur de sa capacité de montrer mais jamais d'annoncer, de réunir ni de construire. Avec le même regard impatient et libre que son double mythique incarne, Orphée invite à la réflexion mais ne donne pas de réponse ; il donne vie au désir de connaissance en se déclarant l'usurpateur d'un rôle qu'on lui a attribué et attire des expériences de vie disparates et désespérées qui s'unissent à lui dans une sorte de rêve itinérant collectif – que Py définit *rêve marché*¹⁴ – sur la route du désenchantement et de la récupération de la mémoire individuelle et collective.

Orphée nie et affirme en même temps ses propres origines mythiques : en se disant, en se contredisant, en se déconstruisant dans une oscillation continuelle entre réalité et illusion, il traduit la crise du sujet du XX^e siècle. Il n'est pas nécessaire de savoir si sa figure coïncide avec le modèle sculpté que Musée et Baptiste recherchent dès le début de la pièce, ni de comprendre si l'expérience d'Orphée se déroule dans la dimension du rêve, si sa vie et son rôle – sur le modèle baroque de l'illusion – se confondent et se composent différemment tout au long de la pièce. Par contre, ce qui importe, c'est la structure métathéatrale savamment articulée au processus de déconstruction que le personnage vit par rapport à son archétype mythique : cela contribue à rendre insuffisante la Vérité totalisante qu'il incarne selon la tradition mythique, à la faveur de sa renaissance dans sa nouvelle dimension d'incomplétude et de fragmentation. Orphée à son réveil peine à se reconnaître : « Ai-je vraiment chanté ? »¹⁵, demande-t-il à Musée ; il rêve « un rêve effrayant »¹⁶, il vit comme le fruit d'un rêve monstrueux avec une image de lui-même que Musée et Baptiste lui ont attribué et, tout en jouant le rôle mythique qui lui appartient depuis toujours – « Alors il faudra que je joue mon rôle les yeux fermés », dit-il à Musée –, il se met à marcher avec eux en quête de la direction de la Vérité. À partir de ce moment-là, qui coïncide avec la fin de la deuxième scène de la première époque, comme par un effet de mise en abîme, Orphée aura la fonction de porter le message de la parole capable d'exorciser la mort : suivant la tradition orphique, sa parole sera d'un côté le principe d'unité apollinienne dans la multiplicité dionysiaque, de l'autre, la source du mouvement Vie-Mort-Vie qu'Orphée portera sur lui et qu'il confirmera à la fin de la pièce.

¹⁴ *Ibid.* : 104.

¹⁵ *Ibid.* : 22.

¹⁶ *Ibid.*

La sacralité de la parole d'Orphée est aussi étroitement liée à l'acception politique qu'Olivier Py attribue à la parole elle-même. Si dans l'*Épître aux jeunes acteurs* la force des argumentations de Py réside dans la révolte du poète contre toute forme de conditionnement médiatique et contre le retour à la barbarie culturelle, cette force est exprimée et amplifiée dans *Le Visage d'Orphée* par le cortège d'initiés qui suivent Orphée pour sa capacité de regarder, s'interroger et interroger l'homme face aux violences, aux vexations et aux prévarications qu'il subit. Le fils du Professeur, réduit en morceaux sous les yeux de son père, les tortures de la prêtresse sadomasochiste Lavinia, la verve révolutionnaire de Baptiste, les paysages dévastés par la guerre et hantés de cadavres ensevelis un peu partout dans les rues et dans les squares, Orphée lui-même, dans sa volonté d'endiguer le deuil et la douleur, de nier la consolation et la faute, se succèdent sur la scène comme de multiples aspects de la souffrance du monde et comme des conséquences inévitables d'une parole trop longtemps asservie.

Tour à tour vertueux de la lyre, transgresseur d'interdiction, victime déchirée ou encore fondateur de la religion mystérique de l'Orphisme, prophète, Orphée a connu au cours de sa palingénèse mythique un processus de réécritures ouvert et inépuisable. Poète maudit et métaphoriquement lapidé par son public chez Cocteau, violoniste négligé et suicide chez Anouilh, coupable d'impatience chez Blanchot, Orphée a rattrapé la fin du XX^e siècle en revendiquant le droit d'aller à la recherche de l'inconnu et de croire au pouvoir thaumaturgique et universel de la parole. Dans cette perspective, le personnage qu'Olivier Py a créé – si fortement imprégné de valeurs morales, sociales, culturelles et politiques – joue le rôle de rappel identitaire et relationnel. Il invite le public indistinct de la société de masse à se défendre de toute forme d'homologation culturelle et à résister au dépaysement dans le non-lieu contemporain.

Étranger à la révolte individuelle, l'Orphée d'Olivier Py représente la solitude de l'homme et, en même temps, le désir de s'identifier à une collectivité à la recherche de valeurs à partager. Chez lui le spectateur pourra reconnaître aussi les potentialités d'une voix qui n'argumente pas pour convaincre, ni pour faire du prosélytisme : Orphée ne chante pas pour les autres, mais avec les autres, puisqu'il est au carrefour de plusieurs voix qui – en l'absence d'élans pour avancer ou de regards pour se tourner en arrière – s'emparent du pouvoir de la narration pour redonner forme à l'identité et récupérer la communication dans le présent.

Bibliographie

- FORTINI, F., 1993, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi.
 LYOTARD, J.-F., 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
 PY, O., 14.2.1991, « La culture, projet d'avenir », *Le Monde*.
 PY, O., 1995, *La Servante*, Arles, Actes Sud.

- PY, O., 1997, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 1998, *Théâtres*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- PY, O., 2000, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2000, *L'Apocalypse joyeuse*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2006, *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2013, *Sigfried nocturne*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2014, *Excelsior*, Arles, Actes Sud.
- SEGAL, Ch., 1995, *Orfeo il mito del poeta*, Torino, Einaudi.
- SEGRE, C., 2005, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi.

Le fin mot de l'histoire

Valeria Sperti
Università degli Studi della Basilicata
Dipartimento di Scienze Umane
valspe@gmail.com

Images et paroles d'un rendez-vous manqué : *L'Africain* de J.-M. G. Le Clézio

La photographie de Sebastião Salgado¹ présente plusieurs analogies avec le travail littéraire de J.-M. G. Le Clézio. Auteur pluriprimé² et voyageur passionné, ce dernier a publié de nombreux romans consacrés au thème de l'empreinte de l'homme sur la terre et nourris de ses expériences singulières : un long séjour au sein d'une tribu au Panama et d'autres au Mexique, en Thaïlande, au Maroc et en Mélanésie. Son œuvre polymorphe et nomade représente dans une perspective anthropologique³ et historique particulière, qui se fonde avec l'imagination créatrice (CAVALLERO 2005 : 17), les civilisations indiennes dont il a partagé l'existence – *Rêve mexicain* (1988) – la vie dans les villages marocains – *Le Poisson d'or* (2007) – et, dans une dimension plus personnelle, ses ancêtres dans l'Océan indien – *La Quarantaine* (1995) – et son enfance africaine fictionnalisée dans *Onitsha* (1991). Son écriture aborde des thèmes sociaux : la colonisation, l'immigration clandestine, l'urbanisme et la globalisation entre autres. En 2003 dans un roman autobiographique, *Révolutions*, il livre sa conception de l'écriture et de l'existence : « être à la fois ici et ailleurs, appartenir à plusieurs histoires » (2003). La beauté du monde est restituée par des mots simples, sans pittoresque, et son écriture, à travers un processus qui rappelle l'impression photographique,

¹ Sebastião Salgado est un photographe brésilien contemporain. Ses images sont habituellement en noir et blanc et ses reportages portent sur la vie quotidienne en conditions difficiles : migrants, mineurs, victimes de la famine et de la guerre.

² À vingt-trois ans, il reçoit le Prix Renaudot pour son roman expérimental *Le Procès-verbal* (1963), à quarante ans le Prix de l'Académie française pour *Désert* (1980) et à soixante-huit ans, quatre ans après *L'Africain* (2004), il reçoit le Prix Nobel avec cette motivation : « J.-M. G. Le Clézio écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'estase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante », selon les termes de l'Académie suédoise (Cf. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf).

³ La méfiance de l'écrivain envers l'ethnologie est bien connue (Cf. CAVALLERO 2005).

visé à saisir l'essentiel dans sa vibration permanente, d'une façon intuitive et sensorielle (CAVALLERO 2005 : 20).

De même, le photographe brésilien Salgado parcourt depuis quarante ans les continents, témoignant, à travers son objectif, de grands événements et des mutations de son temps : la sécheresse, l'exode, la marginalité, les guerres civiles et les conflits ethniques. À présent il vient de consacrer un hommage à la planète bleue, à sa faune et sa flore sauvages, recherchant des paysages grandioses que son appareil capture inlassablement (SALGADO 2013). La vie et le travail du photographe sont révélés dans le documentaire *Le Sel de la terre* (WENDERS 2014) où l'empreinte de l'homme dans son acception biblique émerge des regards croisés de Wim Wenders et du fils du photographe, Juliano Salgado, qui l'a accompagné dans ses derniers périples.

En définitive, quel est le lien entre le photographe brésilien et l'écrivain français ? Tous les deux posent d'une même façon, bouleversante, la question du lieu. Dans les clichés de Salgado et dans les récits de Le Clézio sa détermination est fondante : elle seule permet de comprendre le sens de la narration, d'ouvrir le monde au spectateur/lecteur pour lui conférer un sens, que ce soit par les images ou par les mots ou par les deux à la fois.

Selon Sebastião Salgado, la photo révèle quelque chose sur celui qui est portraituré tout aussi bien que sur celui qui prend la photo, c'est-à-dire sur l'*operator* dans l'acception barthienne (WENDERS 2014). Cette affirmation me paraît relier encore davantage l'exploration du monde accomplie par les deux artistes. Elle convient tout particulièrement au récit leclézien que je me propose d'analyser, *L'Africain*. Publié en 2004 dans la collection « Traits et portraits » que Colette Fellous inaugure l'année même au Mercure de France, ce texte court rassemble les mémoires de l'écrivain sur son père, accompagnées de souvenirs autobiographiques et illustrées de quatorze clichés en noir et blanc⁴ pris par son père pendant ses années africaines. J.-M. G. Le Clézio a été élevé pendant deux ans, de 1948 à 1949, au Nigéria où, à l'âge de huit ans, il a connu pour la première fois son père, un médecin français qui était District Officer (D.O.) auprès du Ministère anglais des colonies, après avoir été en poste en Guyane et au Cameroun⁵. Pour Le Clézio, donc, le voyage inaugural en Afrique correspond à la première rencontre avec son père. La patrie d'adoption se double de l'image paternelle et se confond avec elle :

⁴ Le récit contient aussi une reproduction de la carte géographique de la région de Bansa (Cameroun) ayant appartenu au père de l'écrivain.

⁵ Pour les repères chronologiques sur la vie et la bibliographie de J.-M. G. Le Clézio, cf. CORTANZE 2009.

⁶ L'écrivain avait déjà utilisé les archives photographiques paternelles pour la rédaction d'*Onitsha* (1991).

Peut-être qu'en fin de compte mon rêve ancien ne me trompait pas. Si mon père était devenu l'Africain, par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né. (2004 : 104).

Malheureusement cet homme courageux et anticonformiste se révèle pour l'enfant Le Clézio, à partir de leur première rencontre au port d'Harcourt, non seulement un inconnu, mais un être particulièrement difficile et sévère, autoritaire, endurci par les années passées à marcher de village en village, souvent sans pouvoir apporter le secours nécessaire. Toute communication excluant la canne et les règles s'avère impossible avec cette personne à la colère dangereuse. Enfin *L'Africain* exprime le regret du rendez-vous manqué entre l'auteur et son père (2004 : 92) et se présente comme la « vraie » version d'*Onitsha* (1991), roman centré sur les aventures d'un jeune garçon en Afrique subsaharienne pendant la colonisation, et de *Révolutions* (2003), roman généalogique qui court de la Révolution française à la décolonisation. Ces deux hypotextes confirment que si tout écrivain s'appréhende dans une ligne de fiction, qui est sans doute la seule vérité que le sujet puisse produire sur lui-même (VERCIER-VIART 2005), J.-M. G. Le Clézio a ressenti quand-même, à soixante-quatre ans, la nécessité et l'intérêt de la réécrire, lui conférant une dimension plus personnelle. Mais comment l'écrivain pouvait-il s'investir dans la reconstruction auto/biographique ? Il fallait trouver un moyen pour donner une voix au père qui puisse s'entrecroiser avec celle du fils : pour cela, l'écrivain retravaille ses souvenirs au moyen de nombreuses photos — quelques centaines — prises par son père pendant les vingt-deux ans passés en Afrique et qui fonctionnent comme de véritables aide-mémoire dans la composition du récit⁶.

Toutefois le livre ne contient aucune image de l'écrivain, ni de sa famille, ni particulièrement de son père, sujet principal du récit, qui reste une ombre, sans corps et sans visage, un *spectre* selon la définition barthienne⁷. Il en ressort une auto/biographie partielle et diffractée, réverbérée entre fantasmes et rêveries. Les images reproduites représentent pour la plupart des personnes, des paysages, des maisons, des scènes de vie africaine en Algérie et au Nigéria. Le double registre

⁷ Roland Barthes définit ainsi la cible de la photographie : « le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au 'spectacle' et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (BARTHES 1980 : 22-23).

⁸ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf.

⁹ Selon Roland Barthes, l'organe du photographe est le doigt et non l'œil (BARTHES

— iconique et scriptural — répond sans doute au souci de laisser une trace matérielle de la présence du géniteur en parallèle de la voix de l'écrivain-fils, établissant une relation indissoluble et impérissable entre les deux, ersatz artistique du lien filial manqué. La narration prend le départ du voyage de 1948, quand, âgé de huit ans, J.-M. G. Le Clézio avec sa mère et son frère naviguent plusieurs mois avant de rejoindre les côtes du Nigéria : « parti pour retrouver son père, il découvre l'Afrique » (CORTANZE 2009 : 23). Le livre a été écrit en deux mois, mais il se nourrit de toute une vie et d'une confrontation constante avec le passé.

Dans le discours tenu à l'occasion de l'attribution du Prix Nobel, après avoir évoqué le dénuement causé par la deuxième guerre mondiale en France et son désespoir dû au manque de livres, de cahiers, de crayons, Le Clézio affirme :

De ce voyage, de ce séjour (au Nigéria où mon père était médecin de brousse) j'ai rapporté non pas la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l'étrangeté moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu'à la souffrance. La lenteur de la vie est telle qu'il m'aura fallu la durée de la majeure partie de cette existence pour comprendre ce que cela signifie.⁸

Si cette expérience l'a profondément marqué, au point d'influencer son écriture, *L'Africain* reste le souvenir d'un déchirement irréparable (MILLER 2005 : 31) où s'exhibe une écriture toujours en mouvement, à la recherche de voix perdues, à la recherche de la voix de l'autre (ROUSSEL-GILET 2005 : 162).

De plus, il me semble qu'entre l'écriture et les images réunies dans le livre, une fracture saisissante se produit. Son effet est retentissant : leur présence discordante sanctionne l'impossible coïncidence entre le temps et l'espace du père et ceux de son fils, créant un effet pathétique bouleversant. Alors que le narrateur est plongé dans le chronotope d'après l'Afrique, le futur devenu le présent de la narration, transformé par son écriture, le temps dans lequel sa voix se déploie (car il est devenu un auteur), pour le personnage biographié tout se termine en Afrique, le présent de l'énonciation ne lui appartenant pas. Ce dernier reste figé dans le *hic et nunc*, dans le *ça-a-été* des images, pris dans le filet d'une Afrique disparue évoquée dans ses clichés sépia. Tout le sens du livre est là, dans cette distance nostalgique d'un rapport et d'une époque irrécupérables. Ce clivage définitif est décrit et évoqué : les images corroborent cette impression d'un monde à jamais perdu et font de leur agent – le père, celui qui a posé le doigt sur l'appareil⁹ – un être précieux, mais lointain, que seule l'écriture peut vivifier¹⁰.

1980 : 32).

¹⁰ J.-M. G. Le Clézio arrive tard aux fictions biographiques, mais *L'Africain* s'inscrit dans les textes qui dérivent de *La Chambre claire* de Roland Barthes, point de départ de l'attitude contemporaine envers la photographie (VERCIER-VIART 2005 : 104).

Pour mieux comprendre cette fracture saisissante, une mention importante mérite la collocation éditoriale. « Traits et Portraits », dans l'intention de l'éditeur, se propose de réunir écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode qui s'exercent à l'autoportrait, puisant dans le pouvoir créatif de l'intermédialité : dessins, photos, images de tableaux sont censés habiter le livre « comme une voix en écho, un récit souterrain »¹¹. La collection se propose de faire partager aux auteurs le plaisir de travailler une matière hétérogène. Chaque récit avance différemment à l'aune de documents iconographiques qui forment une sorte d'arrière-pays, permettant d'éviter la progression chronologique. Chaque écrivain réagit à la voix de ces documents au point de les intégrer dans le texte. Les photos et les images collaborent à l'archéologie personnelle : Colette Fellous est une écrivaine adepte de Roland Barthes et de son « petit séminaire ». Interrogée par Brigitte Ferrato-Combe, la responsable de la collection affirme que chaque auteur s'adonne à l'autoportrait sans la contrainte du « je », chacun trouvant son objet qui permet d'éclairer « son œuvre tout entière » (FERRATO-COMBE 2009 : 64). En ce qui concerne notre texte, qui inaugure la collection avec *Tuiles détachées* de Jean-Christophe Bailly, elle précise : « Par exemple, pour *L'Africain* de Jean-Marie Le Clézio, j'ai établi moi-même le choix et la place de chaque élément et je les ai proposés ensuite à Le Clézio qui les a acceptés tels quels. Il m'avait donné de nombreuses photos faites par son père mais je ne voulais pas que ce soit trop illustratif par rapport au récit » (FERRATO-COMBE 2009 : 65). L'auteur déclare qu'après avoir mis de côté la peur de transgresser les secrets de son père, il lui est revenu le choix de la sélection des images et il a préféré éliminer celles qui représentaient son père (VERNIER-LAROCLETTE 2012 : 265). C'est un détail important car cet élargissement de la mémoire est plutôt relié à la création du texte et qu'il serait donc sans doute peu utile de rechercher des correspondances entre les clichés et l'écriture. Ce choix d'ailleurs corrobore l'inscription des deux média – écriture et photographie – dans l'absence. Les quinze photos attesteront des lieux, plus que du récit et de ses événements, en tant que pièces d'archives personnelles avec lesquelles l'auteur entretient une relation particulière, intime : en ce sens *L'Africain* est la version littéraire de ces albums feuilletés par le souvenir.

Le texte explique que son père est resté seul en Afrique pendant la deuxième guerre mondiale, sa tentative héroïque de joindre sa famille réfugiée à Nice ayant échoué. Emprisonné en Algérie, près de Hoggar, pendant une exténuante traversée du Sahara à pied pour atteindre les côtes de la Méditerranée, il était rentré à son

¹¹ La présentation de « Traits et Portraits » se trouve sur le site du Mercure de France. http://www.mercuredefrance.fr/collection-Traits_et_portraits-21-1-1-0-1.html. Sur la collection, cf. FERRATO-COMBE 2009 : 57-66.

¹² Cette comparaison est prononcée par l'auteur lors de sa participation à l'émission radio « Affinités électives » (France culture) le 8 juin 2006.

poste en brousse au Nigéria, coupé de sa famille et profondément affecté par cette mésaventure. De ce point de vue, le récit constitue la réponse affirmative à la question que pose le narrateur : « Était-ce la guerre, cet interminable silence, qui avait fait de mon père cet homme pessimiste et ombrageux, autoritaire, que nous avions appris à craindre plutôt qu'à aimer ? » (2004 : 41).

L'Africain est à cheval entre biographie et autobiographie, la frontière romanesque définitivement franchie, et souligne l'importance pour le narrateur de ce séjour au Nigéria : la « connaissance charnelle » de l'Afrique, avec les moments « de [sa] vie sauvage, libre, presque dangereuse » (2004 : 20) l'ont profondément marqué. L'évocation mémorielle de cette expérience fonctionne comme un bain révélateur lui permettant de remonter au temps qui a précédé sa naissance :

Pourtant à chaque instant, comme une substance éthérée qui circule entre les parois du réel, je suis transpercé par le temps d'autrefois à Ogoja. Par bouffées cela me submerge et m'étourdit. Non pas seulement cette mémoire d'enfant, extraordinairement précise pour toutes les sensations, les odeurs, les goûts [...] C'est en écrivant que je comprends, maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, dans les royaumes de l'ouest du Cameroun (2004 : 104).

La reconstruction du passé paternel procède par la narration filiale qui en récupère l'identité, insistant sur l'attitude anticolonialiste du père, politiquement incorrecte et hardie pour l'époque ; il en est représenté comme un adepte fervent et conscient. Les images fonctionnent comme un récit parallèle lointain, perdu et coupé de la parole : la forme du récit, par sa nature fragmentaire, relie des éléments différents, composant une parcelle de vie indicible, enfouie, et répondant ainsi parfaitement aux suggestions de la collection :

Un autoportrait est parfois l'écho d'une autre figure, plus secrète en soi, un double avec lequel on joue. On se cache, on disparaît, on revient [...] L'image de l'autre aide à mettre de la lumière sur sa propre histoire (FERRATO-COMBE 2009 : 53).

Dans ce va-et-vient entre image et signe, l'écriture du fils se met à l'écoute de la perspective du père, enquêtant ses pensées et ses actions à travers la mémoire et l'imagination : y aurait-il une interrogation sur l'auto-portrait nécessairement inachevé, illisible, se transformant en une sorte de chef-d'œuvre inconnu d'un martyr ignoré ? C'est ce que nous nous proposons d'enquêter.

Sans aucun doute, dans *L'Africain*, la nostalgie de l'image dépourvue de tout exotisme aide à la reconstruction de l'abnégation paternelle (DAMAMME-GILBERT 2008 : 30) ; déjà dans le *Livre des fuites* (1969), Le Clézio avait mis en scène un héros postcolonial et post-exotique, révélant son aversion pour tous les stéréotypes du voyage. Ici le sabotage du processus de description est

remplacé par un récit intime étrange, relatant son expérience personnelle juxtaposée à celle de ses parents qui ont appartenu à un temps qu'il n'a pas vécu et qui, apparemment, ne lui a pas été raconté. À partir de ce silence, le récit prend toute son ampleur : l'importance pour le fils de cette parenté retrouvée avec l'Afrique, le caractère initiatique du souvenir d'un déchirement irréparable, d'un monde perdu et la conscience de la fin de notre présence dans ces lieux sacrés se juxtaposent à la prise de conscience que la faillite du père ouvre la voie au succès du fils (CARRION 2010 : 122).

Les images prises par le père – dont le lecteur ne connaît ni le nom ni le visage et qui resteront dans l'ombre – s'inscrivent dans un cadre mélancolique, car le père rencontré et finalement connu est un homme vieilli, solitaire et désillusionné, en fait un étranger. Sa période heureuse d'avant la guerre, quand il sillonnait à cheval les montagnes du Cameroun avec son épouse, appartient à un passé que l'écrivain ne peut qu'inventer par l'imagination littéraire : les points d'interrogation (2004 : 49, 59, 60, 61), les syntagmes « j'imagine », « il est probable que » (2004 : 60, 76), unis aux adverbes dubitatifs « peut-être » et aux prédicats verbaux au conditionnel (2004 : 60, 61) nous montrent d'un côté que la reconstruction, grâce aux images et au petit carnet paternels (2004 : 49), ne révèle aucune vérité factuelle explicative et que ces repères servent à créer un processus d'identification, une vibration qui relie Le Clézio à son père au-delà du temps et des circonstances : « Je peux ressentir l'émotion qu'il éprouve à travers les hauts plateaux et les plaines herbeuses... » (2004 : 72).

Par conséquent, même si dans le récit de *L'Africain* l'évocation d'un portrait paternel froid et précis prédomine, comme s'il avait été pris avec le bistouri chirurgical, ce portrait ne manque pas d'aspects émouvants (CARRION 2010 : 125). Et d'autant plus émouvants que l'aversion que le père a inspiré à son fils n'est nullement atténuée : elle se dilue dans la reconnaissance de son abnégation de pionnier à contrecourant de l'idéologie coloniale, dominante à l'époque, et dans cette reconstruction imaginaire de son amour pour sa femme, la mère de l'auteur. Il ne reste à l'écrivain que ses objets et ses photos :

Tout cela, je ne l'ai compris que beaucoup plus tard, en partant comme lui, pour voyager dans un autre monde. Je l'ai lu, non pas sur les rares objets, masques, statuettes, et les quelques meubles qu'il avait rapportés du pays ibo et des Grass Fields du Cameroun. Ni même en regardant les photos qu'il a prises pendant les premières années, à son arrivée en Afrique. Je l'ai su en redécouvrant, en apprenant à mieux lire les objets de la vie quotidienne qui ne l'avaient jamais quitté, même pendant sa retraite en France (2004 : 65).

Une fois rentré à Nice du Nigéria pour prendre sa retraite, le père refuse de se défaire des gamelles emboîtées et des assiettes de métal cabossées, de ces objets quotidiens tout comme de ses instruments de chirurgien surannés : l'écrivain sait

que les images et ces objets portent la trace de ce qu'il a véritablement été, non pas un père, mais l'Africain. Sa sobriété, son contre-exotisme *ante litteram* témoignent que l'Europe est pour lui le lieu de l'exil, du dépaysement et du repli sur soi : « C'était comme s'il n'avait jamais quitté l'Afrique » (2004 : 56). Ce sont ces objets concrets, photos comprises, qui relie Le Clézio à son père.

Pour le père comme pour le fils, l'immersion dans l'univers physique africain coïncide avec la prise de conscience du monde colonial, de sa violence d'un côté et de l'inutilité de ses rituels mondains de l'autre. Selon Béatrice Damamme-Gilbert (2008 : 18), le texte donne un sens à l'expérience fondatrice du séjour en Afrique et au sentiment d'étrangeté identitaire que Le Clézio et son père partagent, en élargissant le geste d'écriture autobiographique à sa dimension cognitive et éthique. Lorsque le narrateur, dans l'*incipit*, fait état de son mythe d'une mère noire (2004 : 7), le lecteur comprend que sa mère est l'Afrique, et que les deux enfants du couple sont le fruit de leurs amours africaines ; la mémoire du continent, évoquée dans le texte, est pour la plupart composée de souvenirs imaginaires de ses parents, d'avant la naissance de l'écrivain. Quant à Le Clézio, le fils, il est sur les traces de l'abnégation paternelle.

D'ailleurs, la création du récit se fait dans « une salle de consultation de microfilm de la bibliothèque nationale de Paris » (ROUSSEL-GILET 2007 : 157). Ce lieu fermé n'est pas sans rappeler, selon l'auteur lui-même, « le confinement dans une cabine de cargo »¹² de son voyage initiatique, lorsqu'il a longé les côtes africaines pour la première fois. Cette assimilation entre la cabine du paquebot — lieu de sa naissance à l'écriture¹³ — et la salle de la bibliothèque — lieu de son être-écrivain, me paraît significative, car elle relie l'acte scriptural au voyage, c'est-à-dire au départ et au mouvement. L'on comprend aussi que la première photo, celle qui se trouve en regard de la page de titre de *L'Africain*, soit la reproduction de la carte géographique que le père utilisait pour mesurer la distance d'un village à l'autre en heures de marche. Cette géographie acquiert tout son sens puisque le fils examine la carte dont le père se servait pour ses déplacements, suivant métaphoriquement les sentiers où il a marché, pour enfin le connaître (LE CLÉZIO 2004 : 67-69 et VERNIER-LAROCLETTE 2012 : 272). Partir en Afrique est donc pour l'écrivain la « forme extrême, seule, véritable de voyage : voyage initiatique qui n'est autre que la version romanesque, sans cesse renouvelée, d'un souvenir d'enfance – fondamental, déterminant » (CORTANZE 2009 : 22). Et Le Clézio de confirmer : « J'ai l'impression que je n'aurai jamais

¹³ Dans le paquebot-atelier de création, Le Clézio enfant avait écrit deux livres (CORTANZE 2009 : 22-23).

¹⁴ « ... la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique* » (BARTHES 1980 : 110).

fait qu'un seul voyage dans ma vie : celui-là » (CORTANZE 2009 : 22). Le lieu fermé comme chambre noire de l'écriture est une image matricielle, une Ur-image, qui perdure dans la mémoire de l'écrivain. Par exemple, lors des soirées africaines, la moustiquaire sous laquelle la famille Le Clézio se protège contre la violence des insectes et, plus en général, contre le monde extérieur agressif et hostile en est une des variantes possibles : elle rappelle par sa douce intimité la cabine du paquebot (2004 : 23-24 ; 36-37). Et encore, si la découverte de l'Afrique est celle de la vérité des corps (2004 : 12), le premier souvenir africain évoqué par le narrateur est celui de sa propre peau couverte d'ampoules dans la cabine du cargo. Pour lénifier l'éruption causée par la chaleur inhabituelle, le corps de l'enfant est dénudé et saupoudré, restitué donc à son aspect physique : le corps prend le pas sur le visage, anticipant ce qui se passera sur la terre africaine.

Le père est l'agent des images, le fils l'agent de l'écriture. Alors que cette dernière récupère les souvenirs personnels du narrateur sur son séjour au Nigéria et imagine ceux des parents sur leur vie au Cameroun avant la naissance de leurs enfants, les quatorze clichés sont « vides » parce qu'ils ne suivent pas le fil de la diégèse, mais surtout parce qu'ils matérialisent l'absence du père, nécessitant de la narration pour la remplir. À travers leurs sujets – paysages, habitants, instants de vie et de voyage – le lecteur voit l'Afrique « à l'échelle de l'Histoire » (BARTHES 1980 : 27). Ces photos sont celles d'un continent qui a été et qui a disparu. C'est cet aspect qui compose le *studium* des clichés : les scènes de vie proposées, les paysages sans fin résonnent à vide pour l'observateur-lecteur contemporain.

Dans ces images, aucun détail ne représente cette « zébrure inattendue » (BARTHES 1980 : 148) qui poigne et qui constitue le *punctum* barthien. Ces clichés privés de toute référence affective et familiale représentent le temps, ils sont la reproduction pure du *ça-a-été*. De plus, alors que l'écriture aborde l'énigme du père, les instantanés n'apportent aucune information à ce sujet (VERNIER-LAROCLETTE 2012 : 268). Ce manque assimile la photo du père, éliminée dans le triage, à celle de la mère de Roland Barthes, la célèbre photo du Jardin d'Hiver, l'image « indialectique », indépassable par le discours, essentielle, qui restera à jamais absente du texte barthien, tout comme celle du père manque dans le récit leclézien¹⁴. Sauf que Le Clézio n'interroge pas le « sans visage » du père ; son manque est remplacé par la présence de la description des corps dans le récit et de leur représentation dans les images (ROUSSEL-GILLET 2008 : 279).

Il n'empêche que les images saisies par le père, toutes celles qui composent ses archives et dont le narrateur s'est servi pour son texte, sont utiles à sa remémoration : leur double registre temporel juxtaposant le présent du regard au

¹⁴ La référence est à *Autobiografie altrui*, œuvre d'Antonio Tabucchi (2003) composée d'une suite de textes autobiographiques, de commentaires des œuvres de l'auteur et de

passé de l'image est une pièce indispensable pour rationaliser le vécu, décoder les sensations. Le *corpus* iconographique semble tantôt soutenir cette quête, tantôt la perturber, lorsque le souvenir personnel s'éloigne du document : la maison d'Ogoja n'a rien du charme qu'elle conserve dans la mémoire de l'écrivain et l'écriture en mesure la distance : « Si je regarde aujourd'hui la seule photo que j'ai conservée de la maison d'Ogoja [...] j'ai du mal à croire qu'il s'agit du même lieu » (2004 : 20). Quelques images du père qui sont décrites verbalement sans être reproduites (2004 : 49, 71) comblent par leurs *ekphraseis* leur absence iconographique.

Toutefois, les clichés aident à ce récit d'héritage qui travaille à partir de vestiges et de ruines, dans une chronologie désaccordée où les temps se mêlent : ils tissent un lien qui n'a pas existé lors du vivant du père. Les légendes des instantanés étant situées après le texte (2004 : 107), elles n'offrent aucune information référentielle au moment de la lecture. Textes et photos sont donc volontairement dissociés, pour que le choix des images compose les éclats du journal intime iconographique d'un père qui n'a jamais su parler à ses enfants et qui s'exprime mieux à travers les images qu'il a choisies de prendre (VOGL 2005 : 81). C'est seulement une fois le récit achevé que le lecteur peut donner un sens aux clichés, après avoir saisi le vécu du père, après avoir parcouru son apologie.

Les photos, enveloppées dans un contexte historique et géographique, sont une source d'inspiration pour Le Clézio : elles ne témoignent ni des mésaventures du père, ni de la séparation de sa famille pendant la guerre qui feront de lui un désabusé du système colonial, distant avec ses enfants, uniquement occupé à son travail de médecin. Mais elles matérialisent sa mémoire : grâce à elles, le narrateur prend enfin conscience de ce qui a véritablement marqué son existence.

Dans cette autobiographie d'autrui¹⁵, Le Clézio réhabilite son père en faisant ressortir l'aspect de pionnier : en Afrique, il donne le meilleur de son humanité, dans les villages de l'intérieur, loin des côtes habitées par les colonisateurs. Dans cette « fabrique du père » (BORGOMANO 2009 : 149) les photos suggèrent et le texte dit la énième victoire du fils sur le père et la continuation du réflexe de pudeur du fils :

Il aurait fallu grandir en écoutant un père raconter sa vie, chanter des chansons [...] il aurait fallu mettre sa main dans la sienne pour qu'il montre les papillons rares, le secrets de la nature [...] Mais à quoi bon rêver ? Rien de tout cela n'était possible (2004 : 93).

réflexions sur l'écriture autobiographique et romanesque.

L'*excipit* du récit est une représentation visuelle et photographique indispensable, mais c'est grâce à l'écriture que Le Clézio ancre sa personne à ses images, s'enracinant ouvertement dans cette Afrique. Le narrateur pourra ainsi affirmer à la fin de l'ouvrage :

C'est en écrivant que je le [son père] comprends maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi [...] la mémoire des espérances et des angoisses de mon père [...] la mémoire des instants de bonheur... (2004 : 104).

Les limites de la photo et de l'écriture sont évidentes, l'une en face de l'autre, d'où le besoin de lier les deux média qui sont hétérogènes et interagissent ici avec difficulté. Pour Le Clézio, malgré l'écriture fragmentaire, réflexive et autoréflexive (CAVALLERO 2005: 22) « ce qui est définitivement absent de [s]on enfance », soyons-en sûrs, « aucun portrait, aucune photo ne pourra jamais [le] saisir » (2004 : 103). Cette immense nostalgie des origines, orchestrée dans la sobriété de moyens littéraires et iconographiques, fait l'intérêt et le charme du livre. En parlant de lui, Le Clézio parle de son père, l'Africain.

Bibliographie

- BARTHES, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- BORGOMANO, M., 2008, « Figures de pères dans les romans de J.-M. G. Le Clézio », in C. CAVALLERO (éd.), *Europe*, 957-8, n. spécial Le Clézio, p. 149-160.
- CARRION, I., 2010, « El lugar del padre en la obra de tres premios Nobel (V.S. Naipaul, J.-M. G. Le Clézio, Orhan Pamuk) », *Pasajes*, n. 32, p. 120-127.
- CAVALLERO, C., 2005, « J.-M. Le Clézio ou l'Écriture transitive », *Nouvelles Études Francophones*, n. 20-2, p. 17-29.
- CORTANZE, G. de, 2009, *J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard/Cultures France éditions.
- DAMAMME-GILBERT, B., 2008, « Les enjeux de la mémoire dans *Onitsha* et *L'Africain* », *Australian Journal of French Studies*, n. 16, p. 16-32.
- FERRATO-COMBE, B., 2009, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection *Traits et portraits* », *Recherches & travaux*, n. 75, p. 57-66.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1963, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1969, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1980, *Désert*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1988, *Rêve mexicain*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1991, *Onitsha*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 1995, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 2003, *Révolutions*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 2004, *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 2007, *Le Poisson d'or*, Paris, Gallimard.

- MILLER, R. A., 2005, « Le malaise du sacré dans *Onitsha* et *Pawana* de J.-M. G. Le Clézio », *Nouvelles Études Francophones*, n. 20- 2, p. 31-42.
- ROUSSEL-GILET, I., 2005, « Le Clézio, passeur au monde : Écriture et passage des seuils », *Nouvelles Études Francophones*, n. 20-2, p. 152-163.
- ROUSSEL-GILET, I., 2008, « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio », in J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MEAUX, Ph. ORTEL (éds), *Littérature et photographie*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, p. 277-296.
- SALGADO, S., 2013, *Genesis*, Köln, Taschen.
- TABUCCHI, A., 2003, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli.
- VERCIER, B., VIART, D., 2005, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- VERNIER-LAROCLETTE, B., 2012, « Photographie et récit de filiation », *University of Toronto Quarterly*, n. 81-2, p. 265-278.
- VOGL, M. B., 2005, « Le Clézio en noir et blanc, la photographie dans *L'Africain* », *Nouvelles Études Francophones*, n. 20-2, p. 79-86.
- WENDERS, W., SALGADO, J., 2014, *Le sel de la terre (The Salt of the Earth)*, France-Brésil-Italie.

Pierangela Adinolfi
Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
pierangela.adinolfi@unito.it

« Une jonquille était fleurie » : l'idée de bonheur chez Étienne Pivert de Senancour

L'intérêt constant pour tout ce qui ne peut être expliqué par la raison et qui induit dans l'esprit humain une désagréable sensation d'inadéquation et de malaise représente le pilier de l'œuvre de Senancour. *Aldomen* d'abord et *Obermann* ensuite, sont le témoignage de l'introspection accomplie par l'auteur, à la recherche du bonheur et des éléments constitutifs de sa propre personnalité. Constamment attiré par l'énergie dégagée par la nature, Senancour décrit ses héros comme deux êtres naturels qui à partir d'impulsions intérieures irréfrenables deviennent conscients de faire partie d'un mécanisme universel auquel ils ne peuvent se soustraire.

L'idée du bonheur, symbole d'une analogie universelle¹, générée par une effervescente faculté d'imagination, renferme en soi une lourde contradiction : pressenti par l'esprit humain, le bonheur idéal, justement de par sa nature imaginaire, est destiné à rester une illusion séduisante et vaine et à jeter, comme nous le verrons plus loin, l'individu qui en est subjugué dans un profond ennui :

Il faisait sombre et un peu froid ; j'étais abattu, je marchais parce que je ne pouvais rien faire. Je passai auprès de quelques fleurs posées sur un mur à hauteur d'appui. Une jonquille était fleurie. C'est la plus forte expression du désir : c'était le premier parfum de l'année. Je sentis tout le bonheur destiné à l'homme. Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme du monde idéal fut tout entier dans moi ; jamais je n'éprouvai quelque chose de plus grand et de si instantané. Je ne saurais trouver quelle forme, quelle analogie, quel rapport secret a pu me faire voir dans cette fleur une beauté illimitée, l'expression, l'élégance, l'attitude d'une femme heureuse et simple dans toute la grâce et la splendeur de la saison d'aimer. Je ne concevrai point cette puissance, cette immensité que rien n'exprimera ; cette forme que rien ne contiendra ; cette idée d'un monde meilleur, que l'on sent et que la nature n'aurait pas fait ; cette lueur céleste que nous croyons saisir, qui nous passionne, qui nous entraîne, et qui n'est qu'une ombre indiscernable, errante, égarée dans le ténébreux abîme. Mais cette ombre, cette image

¹ Sur le thème des analogies universelles, voir l'étude de Lionello Sozzi (1992 : 269-283).

embellie dans le vague, puissante de tout le prestige de l'inconnu, devenue nécessaire dans nos misères, devenue naturelle à nos cœurs opprimés, quel homme a pu l'entrevoir une fois seulement, et l'oublier jamais ?² (SENANCOUR 1984 : 148-149)

La lettre XXX d'*Obermann* représente, dans ce contexte, non seulement l'une des pages les plus captivantes de ce grand livre, mais elle contient également, au sujet de la question du bonheur, de précieuses indications qui nous permettent de découvrir une des valeurs sémantiques les plus singulières et originales que ce concept ait assumé dans la première saison romantique.

Le texte commence par des allusions négatives : un air froid et sombre, un vagabondage sans but et, sur le plan psychologique, accablement, incapacité d'agir. Puis soudain, l'apparition, comme dans de célèbres pages de Rousseau et, plus tard, de Proust : sur un mur, « une jonquille était fleurie ». Suit, immédiatement, la connexion analogique : avec le désir avant tout, avec le bonheur juste après : « C'est la plus forte expression du désir : c'était le premier parfum de l'année. Je sentis tout le bonheur destiné à l'homme ». La beauté mystérieuse d'une fleur, de la plus simple et champêtre des fleurs, se manifeste à travers son parfum (le parfum en est presque la voix, l'« expression ») et transmet en premier lieu une idée de désir pour ensuite susciter la claire perception (« je sentis ») du bonheur auquel l'homme est destiné. Quel est le lien caché entre ces indications à la fois perceptives et mentales ? La suite de la lettre nous aide peut-être à comprendre. La vue d'une fleur, sa sublime perfection, déchaîne dans le cœur d'Obermann un besoin d'harmonie suprême, le fantôme d'un monde idéal. Par une analogie dissimulée, par un « rapport secret », selon l'enseignement de Swedenborg, la fleur devient image de beauté illimitée et, donc, par transfert presque évident, elle renvoie au visage d'une femme « heureuse et simple, dans toute la grâce et la splendeur de la saison d'aimer ». Puis, la beauté de la femme désirée et aimée, ramenée à une simplicité et à une splendeur essentielles qui font penser à Winckelmann, devient encore autre, devient « puissance », transmet une idée d'« immensité », communique, par des voies inexplicables, l'idée d'un

² Le célèbre passage de la jonquille de Senancour nous rappelle certaines pages de *L'Allemagne*, où M^{me} de Staël, peut-être à la lumière de prémisses de Swedenborg, traite le thème des analogies universelles : « Les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité, et l'unité dans la variété. [...] Chaque plante, chaque fleur contient le système entier de l'univers ; un instant de vie recèle en son sein l'éternité, le plus faible atome est un monde, et le monde peut-être n'est qu'un atome. Chaque portion de l'univers semble un miroir où la création toute entière est représentée, et l'on ne sait ce qui inspire le plus d'admiration, ou de la pensée, toujours la même, ou de la forme, toujours diverse » (STAËL 1959 : t. IV, 246, 248).

monde meilleur, est « lueur céleste » que nous voudrions faire nôtre, mais dont nous sépare « le ténébreux abîme ». Le reste de la lettre développe ultérieurement cette idée : d'un côté, la tension humaine vers une « patrie imaginaire », vers des valeurs absolues, dont l'amour et la beauté sont le témoignage et la voix (un amour qui est aussi volupté, mais volupté innocente : on parle, plus loin, de la « candeur de la volupté »), de l'autre le monde réel, « lieu d'exil », dans lequel l'homme connaît seulement le dégoût et l'ennui. La contradiction est à ce point discordante, qu'Obermann se demande, à la fin d'une lettre qui se conclut, donc, sur un interrogatif sceptique³, si la soi-disant vie réelle est vraie et authentique, confrontée au monde sublime créé par l'imagination, ou si la vraie réalité, platoniquement, ne serait pas précisément la réalité idéale, alors que l'autre, banale et médiocre, ne servirait qu'à nous distraire et à nous éloigner de la première.

À la lumière de cette analyse nous pouvons, maintenant, retourner aux interrogations initiales, plus étroitement pertinentes à la thématique du bonheur qui nous intéresse. La connexion logique qui se plie au rythme de la page, si intensément lyrique et poétique et tellement étranger à toute exhaustive rigueur spéculative, semble être la suivante : la fleur communique à l'homme une idée de beauté. L'image de beauté est aussi image de désir : avec une sorte d'ellipse, Obermann dit que la fleur (la beauté) exprime le désir, à savoir qu'elle suscite chez l'homme la mystérieuse et extraordinaire tension du désir. Désir de quoi ? Évidemment d'un absolu de beauté qui est aussi harmonie, idéal, ordre, joie éternelle. C'est un désir qui répond, comme l'affirmait toujours l'anthropologie du XVIII^e siècle, à un besoin, si ce n'est que, dans la nouvelle perspective, il ne s'agit pas de ces besoins primaires et matériels dont Rousseau, lui aussi, avait parlé dans une page célèbre du second *Discours* : il s'agit d'un besoin oui primaire, mais de nature complètement spirituelle, d'un lien besoin/désir qui est « chose mentale ». L'unique vrai bonheur consiste, dans cette perspective, à atteindre cet horizon illimité, cette valeur absolue. Ce n'est pas un bonheur tangible, à portée de la main, c'est un bonheur désiré et rêvé, peut-être vraiment promis (« tout le bonheur destiné à l'homme »), mais absolument inaccessible dans les dimensions de la quotidienneté terrestre, même si au fond une qualité qui le caractérise est non pas l'esprit fantaisiste et bizarre, mais le bon sens (« un monde raisonnable ») : l'harmonie à peine entrevue est « indicible », le monde idéal n'est qu'un insaisissable « fantôme ». Ici se met en route le rapport de

³ Trois amples tournures de phrases interrogatives rhétoriques en caractérisaient déjà le corps central : « Mais cette ombre [...], quel homme a pu l'entrevoir une fois seulement et l'oublier jamais? [...] Qui réprimera dans nos cœurs le besoin d'un autre ordre, d'une autre nature ? Cette lumière ne serait-elle qu'une lueur fantastique ? »

pensées qui éclaire et rend originale la réflexion de Senancour. Aucun bonheur n'est possible pour lui, ni sur le plan éthique, ni sur le plan religieux, ni sur le civil ou le social. De l'abîme on ne sort pas. Et cependant, dans ce même abîme, de par un mystérieux et extraordinaire procédé analogique, à de brefs moments privilégiés (« jamais je n'éprouvai quelque chose de plus grand et de si instantané »), il est permis à l'homme non pas de vivre, d'expérimenter concrètement le bonheur, mais d'en voir le lointain fantôme, d'en connaître l'indicible charme. Et ceci, au fond, n'est-ce pas déjà une lueur, quand bien même faible et éphémère, d'un bonheur joyeux ? D'un bonheur, pourrions-nous dire, vaguement ontologique (le mirage heureux brûle à l'intérieur de nous, donc il est...), qui hante l'esprit (« une idée heureuse »), mais qui est perçu également dans le monde environnant (« une femme heureuse et simple »). Senancour, en effet, ne fait certainement pas allusion, de manière fidéiste, confessionnellement, au bonheur ultra-terrestre : ce monde idéal n'est pas, pour lui, dans un certain au-delà, c'est un fantôme, certes, mais un fantôme qui vit déjà en nous, il vit et palpite à l'intérieur de nous : « Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme du monde idéal fut tout entier dans moi ». Émerge, ici, la féconde contradiction de Senancour : si d'une part Obermann semble confirmer l'idée au fond évidente du bonheur entrevu mais impossible, imaginé mais irréalisable, de l'autre, faisant allusion avec des accents tellement sensibles à l'espace du moi, il met en place un discours totalement nouveau même si nourrit, nous semble-t-il, d'autres prémisses rousseauistes : le monde idéal n'est ni avant ni après nous, il est en nous, et donc dans notre intériorité, même parmi toutes les misères de la vie, la lumière du bonheur peut resplendir réconfortante et infinie, peut-être parce qu'elle est sublime mirage, parce que soudain elle nous apparaît, intacte, immaculée, innocente. Senancour, de cette façon, éloigne de manière catégorique la réflexion du bonheur des dimensions tangibles et opératives auxquelles de nombreux auteurs de son époque s'abandonnent, même si à un certain moment il semble donner à son discours, qui a commencé au singulier (« j'étais abattu ») et se termine au pluriel (« Nous imaginons »), un souffle politico-civil (« nous voyons une terre de paix, d'ordre, d'union, de justice »). Dans l'ensemble, l'auteur transfère la spéculation sur le bonheur dans les espaces de l'intériorité, il la connecte avec les procédés imaginatifs, il la relie aux pulsions du désir et l'unit à un monde habité par les fantômes et les rêves.

L'« idée d'un monde meilleur, que l'on sent et que la nature n'aurait pas fait », le sentiment de tout le « bonheur destiné à l'homme », mais de fait impossible à atteindre, sont la cause des cycles alternatifs, de l'euphorie et de l'ennui, dans lequel vit Obermann. Dans ce contexte, la faculté d'imagination, responsable du délire d'extension qui bouscule Obermann, joue un rôle essentiel, en ce qu'elle permet de comprendre que dans la nature tout se tient dans un rapport analogique étroit. Pour Senancour, le monde idéal est le monde possible :

Lorsque l'imagination reportée vers ces lieux meilleurs compare un monde raisonnable au monde où tout fatigue et tout ennuie, l'on ne sait plus si cette grande conception n'est qu'une idée heureuse, et qui peut distraire des choses réelles, ou si la vie sociale n'est pas elle-même une longue distraction. (SENANCOUR 1984 : 149)

Les deux plans existentiels, le réel et l'imaginaire, semblent se disputer la primauté de la véridicité et nous font penser au concept d'imagination nervalienne, selon lequel « le rêve est une seconde vie » (NERVAL 1993 : t. III, 695) et tout ce qui est créé par l'imagination existe.

La faculté d'imagination est aussi responsable, comme nous l'avons constaté, de l'apparition de l'ennui chez Obermann. Si pour de nombreux représentants du siècle des Lumières l'ennui représentait un sens de satiété éprouvé après le plaisir, Senancour, au contraire, ressent l'ennui avant de jouir, puisqu'il ne pressent que le bonheur parfait. Étant donné que la contemplation de la nature a permis d'apercevoir un monde idéal, la rechute dans une réalité stérile et oppressante semble inévitable. L'uniformité, l'absence de plaisirs, les souffrances et la paresse ne sont pas la raison première de l'ennui, ses motivations profondes doivent plutôt être recherchées dans le fossé qui sépare l'imagination de la réalité. Ceci détermine un élément innovateur par rapport au concept d'imagination propre au XVIII^e siècle et de l'inspirateur de Senancour, Rousseau, pour qui, au contraire, les chimères constituaient le parfait remède à l'ennui⁴. Si la rêverie de Rousseau était facile parce qu'elle réveillait, en général, des souvenirs lumineux et parce qu'elle résidait dans la foi en un Grand Etre, celle de Senancour se perd presque fatalement dans les obscurs et douloureux méandres de la réflexion métaphysique. Souvent, comme Rousseau, Senancour, à travers l'exercice de la sensation et de la réflexion sur la nature, arrive à la rêverie⁵. Un transport intérieur se mêle à celui des sens : images, sons et odeurs, tous les contacts avec le monde extérieur suscitent des échos dans la mémoire, la rêverie déclenche le douloureux mécanisme de la prise de conscience de la Nécessité de la nature et de la vanité de l'existence humaine. La faculté d'imagination représente donc, pour Senancour l'un des chemins les plus sûrs pour l'ennui et peut-être aussi pour le malheur.

Dans ce contexte, on comprend encore mieux la raison pour laquelle l'imagination, dans l'œuvre de Senancour, n'exerce pas exclusivement une fonction positive : révélatrice de surprenants rapports analogiques, celle-ci ne

⁴ Sur le rapport ennui-imagination dans l'œuvre de Senancour, cf. LE GALL 1966 : 398-399 et DIDIER-LE GALL 2011.

⁵ En ce qui concerne le concept de sensation et les conséquentes implications, relatives à l'idée de bonheur, dans l'œuvre de Senancour, cf. RAYMOND 1965 : 75-96, et plus en général PIZZORUSSO 1950. Voir aussi ADINOLFI 1999 : 156-178.

consent pas à aboutir au bonheur idéal et en outre déclenche le processus douloureux de la formation de l'ennui.

Si, chez le Senancour rationaliste, apparaît l'intention d'arriver au désenchantement et de mettre fin à un bonheur illusoire, souvent les termes « imaginaire », « imagination » et « chimère » sont employés également dans le sens péjoratif⁶, ceci parce que l'auteur d'*Obermann* considère l'idée d'une félicité primitive comme universellement admise (RAYMOND 1965 : 79). Si la Nécessité est la loi du monde, l'homme qui devrait se plier à une telle loi n'aurait-il pas, en même temps, une possibilité de trouver le bonheur ? Cédant docilement aux impératifs d'un ordre supérieur, ne se conformerait-il pas à sa propre nature primitive ?

Heureux est celui qui a conservé en lui les caractéristiques originelles :

Heureux pourtant qui peut encore sentir ainsi, et n'a point effacé, sous nos formes factices, son empreinte primitive ! Heureux l'enfant de la nature qui, libre d'un joug étranger, chérit la main féconde qui prépare les délices de l'année (SENANCOUR 1939 : t. I, 49).

L'homme qui vit dans la simplicité et selon les règles naturelles réussit à se réaliser et à vivre heureux.

C'est la leçon même de Rousseau. Toutefois, alors que Rousseau écoutait avant tout son cœur, pour exalter la sensibilité morale au désavantage de la sensibilité physique, Senancour accorde la primauté aux données sensorielles (il suffit de penser que le sous-titre des *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* est *Sur ses sensations, sur les moyens de bonheur qu'elles lui indiquent, sur le mode social qui conserveroit le plus de ses formes primordiales*). Pour Rousseau, la sensibilité universelle est une attitude du cœur, une invitation à aimer. Pour Senancour, c'est l'extension de l'être portée à l'extrême. En s'opposant, en outre, au réductionnisme des sens de Condillac, Senancour croit qu'à travers la sensation

⁶ L'illusion ou la chimère, produits de l'imagination, possèdent une valeur négative en ce qu'elles trompent l'homme pour ensuite le décevoir. La réalité imaginaire reste le fruit d'un rêve les yeux ouverts auquel Senancour préfère « ce qui existe nécessairement » : « [...] Lorsque je marche dans les bruyères, entre les genièvres encore humides, je me surprends quelquefois à imaginer les hommes heureux. Je vous l'assure, il me semble qu'ils pourraient l'être. Je ne veux pas faire une autre espèce, ni un autre globe ; je ne veux pas tout réformer : ces sortes d'hypothèses ne mènent à rien [...] puisqu'elles ne sont applicables à rien de connu. Eh bien, prenons ce qui existe nécessairement ; prenons-le tel qu'il est, en arrangeant seulement ce qu'il y a d'accidentel. Je ne veux pas des espèces chimériques ou nouvelles [...]. Je voudrais deux points : un climat fixe, des hommes vrais » (SENANCOUR 1984 : 117-118).

l'homme peut retrouver l'unité cosmique avec tous les éléments de la nature. L'individu peut être ce que la sensation lui transmet, mais, cohabitant avec une odeur ou un bruit, l'être humain devient conscient de pénétrer dans l'être en soi des choses. Ressentir fait de l'homme une créature cosmique et pour cette même raison l'être sensible aboutit à quelque chose de très vaste, qui dépasse l'immédiat élément naturel et devient métaphysique⁷. Malgré cela, la sensibilité exquise est-elle un instrument du bonheur ? En réalité non, justement parce qu'elle ouvre les portes à l'ennui et donc à la douleur :

L'homme vraiment sensible, n'est pas celui qui s'attendrit, qui pleure ; mais l'homme qui reçoit des sensations là où les autres ne trouvent que des perceptions indifférentes. Une émanation, un jet de lumière, un son nuls pour tout autre, lui amènent des souvenirs [...]. Mais toujours dépendant, et des saisons, et des hommes, et des choses, satisfait ou triste, actif ou abattu selon la circulation de ses fluides et le jeu de ses organes, comment sera-t-il heureux quand tout peut l'affliger ? [...] Cette sensibilité exquise est-elle un avantage, une perfection ? sur-tout est-elle un moyen de bonheur ? [...] Quand la passion de la vérité a conduit au doute universel, quand le doute a dévoilé les biens et stérilisé les desirs, le silence du cœur devrait du moins régner sur ces ruines éteintes : mais des cœurs mortels, nul n'est plus déchiré que celui qui conçoit un monde heureux, et n'éprouve qu'un monde déplorable, qui toujours incité ne peut rien chercher, et toujours consumé ne peut rien aimer ; qui, refroidi par le néant des choses humaines, est arraché par une sensibilité invincible au calme de sa propre mort. (SENANCOUR 1939 : t. I, 58-61)

La sensation est en mesure d'ouvrir une porte sur ce qui se trouve au-delà de la pure donnée matérielle et aussi au-delà de ce *cosmos*, soumis à la loi de la Nécessité. Senancour attribue au concept de Nécessité un sens de sacralité. Son athéisme n'est jamais net. Il revendique le droit à la contradiction, en s'interrogeant sur l'existence de Dieu et sur l'immortalité de l'âme. Sa principale objection à l'égard de l'Eglise officielle, qui trouve en Chateaubriand un apologiste, réside dans le fait que les dogmes du christianisme et les mystères de la religion catholique ôtent à l'homme la perspective de l'infini et la sensation du vague et de l'incertain⁸. Pour Senancour « [...] L'infini, c'est Dieu ; l'inconnu, le possible, c'est Dieu ; la conception suprême de l'abstrait, c'est encore Dieu » (SENANCOUR 1939 : t. II, 120).

La pensée humaine renferme une vision globale de la nature. L'homme est fasciné par le spectacle naturel, dans lequel il entrevoit les signes sacrés de l'infini

⁷ Sur l'idée de sensibilité dans la littérature française du XVIII^e siècle, cf. SOZZI 1998 : 13-30.

⁸ Cf. SENANCOUR 1816.

et de l'harmonie universelle. Recueilli sur lui-même, et en totale symbiose avec le monde, l'être humain connaît le bonheur d'exister. Le bonheur procuré par le sentiment de sa propre existence consiste dans la participation à l'harmonie infinie et universelle, dans la pleine possession et dans la jouissance de soi-même, dans la conscience de vivre dans un état dans lequel l'« âme se nourrit d'elle-même ».

L'énergie individuelle est un bien primaire et une grande source de bonheur. Si on est content de soi, on l'est de toute chose. Si on est mécontent de soi, on est mécontent de l'univers entier : « L'homme qui pense a besoin de s'estimer soi-même ; cette estime est en lui la source de tout bien. Toutes ses vertus, toute sa félicité naissent de son énergie »⁹ (SENANCOUR 1939 : t. II, 67). Cependant, le bonheur dérivé du « sentiment de nous-mêmes » est mis en danger par la variabilité et par l'instabilité des cycles naturels. *Sentir*, alors, devient *souffrir* et l'individu comprend qu'« il n'est point de félicité sans permanence » (SENANCOUR 1939 : t. I, 68).

Si le bonheur est caractérisé par le « bien-être d'un moment », ce qui distingue la félicité est la durée, la permanence du bonheur. Dans la continuelle mobilité des plaisirs le bonheur lui aussi est sujet à des changements et peut donc être perdu. Partant du sentiment essentiel de sa propre existence, il est nécessaire, alors, de se réfugier dans la régularité d'« une vie simple et circonscrite » ; seule celle-ci peut sauvegarder le « bonheur véritable ».

Pour l'« être qui se connoît lui-même », le bonheur est un état nécessaire. « Exister est », pour lui, « le bien suprême » et dans son existence il peut souffrir durant quelques instants, mais il ne peut jamais cesser d'être heureux, parce que le malheur ne se trouve pas dans la douleur qui passe rapidement, mais plutôt dans les douleurs qui durent. Il faut une « succession suivie, une continuité dans le mal pour constituer l'état de malheur ». Il ne pourrait être malheureux, puisqu'« il cesse de souffrir ou bien il cesse de vivre » (SENANCOUR 1939 : t. I, 69).

La sagesse consiste, par conséquent, dans le recueillement en un lieu circonscrit, dans la recherche du moyen d'être heureux dans un état obscur et solitaire (il suffit de penser à *Aldomen ou le bonheur dans l'obscurité*, où l'obscurité a été définie par certains chercheurs comme l'obscurité du giron maternel, premier asile de l'être humain)¹⁰. Si, par rapport au bonheur recherché dans la dimension sensorielle, le mirage d'un bonheur absolu est illusoire, complet et totalement satisfaisant, celui-ci peut toujours faire fonction de modèle idéal, auquel aspirer et auquel tenter de se conformer.

⁹ Sur le thème de l'énergie dans l'œuvre de Senancour, cf. DELON 1988 : 295, 305, 424.

¹⁰ Cf. RAYMOND 1965 : 126-128.

Bien que l'être humain nourrisse le désir de rendre utile le bonheur chimérique et de lui attribuer les caractéristiques d'un modèle auquel s'inspirer, la réalisation d'un tel désir en est par la suite difficile. Le bonheur idéal reste, au fond, une attirante et trompeuse illusion : il ne faut pas oublier, en effet, que ce concept imaginaire du bonheur, impossible à atteindre et non destiné à l'homme, n'exerce pas en permanence une fonction consolatoire, si ce n'est pour le haut exemple qu'il peut offrir, et son caractère insaisissable génère chez l'individu la conscience de sa propre nature éphémère :

Je sens est le seul mot de l'homme qui ne veut que des vérités. Et ce qui fait la certitude de mon être en est aussi le supplice. Je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur. (SENANCOUR 1984 : 315)

Nous pouvons sans doute dire que plus qu'à une recherche du bonheur idéal on assiste, dans l'œuvre de Senancour, à la graduelle constatation de l'impossibilité d'un tel bonheur, jusqu'à arriver à une résignation pacifique et à l'acceptation de la nature humaine. Une sorte de bonheur négatif prend corps dans les écrits senancouriens et pousse, plutôt, à rechercher les aspects utiles, concrets et partagés de la vie : « Homme d'un jour, placé par l'éternelle nécessité sous la loi de la douleur et du plaisir, ta seule fin morale est le bonheur, et ton seul devoir le moyen convenu pour le bonheur de tous » (SENANCOUR 1939 : t. I, 136-137).

Bien que l'auteur recherche l'essentialité d'une existence conduite au milieu de la nature, près d'un ami cher, dans le but de rendre heureux le prochain et de jouir des menues et délicates habitudes quotidiennes, sa sensibilité s'étend ensuite outre le refuge circonscrit et obscur. Il reste cependant toujours le seul, parmi les auteurs du Tournant des Lumières, à ressentir aussi intensément les signaux, symboles des analogies universelles, à découvrir dans une « jonquille » les témoignages d'un monde infini, à écouter les voix qui expriment un bonheur idéal et possible :

Notre salle pittoresque, notre foyer rustique, un goûter de fruits et de crème, notre intimité momentanée, le chant de quelques oiseaux, et le vent qui à tout moment jetait dans nos tasses des feuilles de sapin, c'était assez; mais le torrent dans l'ombre, et les bruits éloignés de la montagne, c'était beaucoup trop : j'étais le seul qui entendît. (SENANCOUR 1984 : 305)

Bibliographie

ADINOLFI, P., 1999, *Passione e virtù. L'idea di felicità nella prima stagione del Romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- DELON, M., 1988, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF.
- DIDIER-LE GALL, B., 2011, *L'Imaginaire chez Senancour*, t. I, Genève, Slatkine.
- LE GALL, B., 1966, *L'Imaginaire chez Senancour*, 2 vol., Paris, Corti.
- NERVAL, G. De, 1993, *Aurélia*, in *Œuvres complètes*, t. III, édition publiée sous la direction de J. GUILLAUME, C. PICHOIS, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- PIZZORUSSO, A., 1950, *Senancour : formazione intima, situazione letteraria di un preromantico*, Messina-Firenze, D'Anna.
- RAYMOND, M., 1965, *Senancour. Sensations et révélations*, Paris, Corti.
- SEANANCOUR, E. P., 1816, *Observations critiques sur l'ouvrage intitulé « Génie du Christianisme »*, Paris, Delaunay.
- SEANANCOUR, E. P. De, 1939, *Réveries sur la nature primitive de l'homme*, édition critique par J. MERLANT, 2 vol., Paris, Droz.
- SEANANCOUR, E. P. De, 1984, *Obermann*, édition présentée et annotée par J.-M. MONNOYER, Paris, Gallimard.
- SOZZI, L., 1992, « Da Swedenborg a Senancour : l'illusione analogica », in S. CIGADA (éd.), *Il Simbolismo francese*, Milano, Sugarco Edizioni, p. 269-283.
- SOZZI, L., 1998, « Tra certezze e illusioni : alcuni aspetti della sensibilità settecentesca », in *La sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle*, actes du colloque international *La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël*, Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, Biblioteca della Ricerca.
- STAËL, Mme De, 1959, *De l'Allemagne*, Paris, Hachette.

Bernard Gallina
Università degli Studi di Udine
bernard.gallina@uniud.it

Un polygraphe de la fin du XIX^e siècle, Jules Vallès

Jules Vallès est peut-être l'un des plus actifs polygraphes de la fin du XIX^e siècle. Il aborda les sujets les plus variés, l'existence à la campagne ou dans les grandes métropoles comme Paris et Londres, la vie des collèges et celle de la bohème, la critique littéraire ou artistique et les comptes rendus judiciaires, l'analyse sociale, historique et les interrogations sur la fonction de la littérature, illustrant bien ainsi la conception du polygraphe touche à tout. Face à cette pluralité de focalisations, il existe cependant un centre de gravité dans cette œuvre, une unité profonde, à partir d'un moment capital. Émilien Carassus affirme ceci :

Au premier abord, l'insurrection parisienne joue ce rôle dans l'œuvre et la vie de Vallès. À quoi tendait la révolte de *L'Enfant*, à quelle revanche songeait *Le Bachelier*, sinon à cette brusque épiphanie du Peuple souverain, brisant les cadres de l'ancienne société, manifestant la possible naissance d'un ordre nouveau, fondé sur l'enthousiasme libre, la justice et l'intelligence spontanée ? Et combien d'articles, pendant l'exil ou après l'amnistie sont consacrés à maintenir, dans l'automne républicain, le printemps de la Commune ? La trilogie de *Jacques Vingtras* n'acquiert sa signification qu'en fonction de *L'Insurgé* (CARASSUS 1970 : 21)

Nous allons maintenant nous pencher sur ce phénomène.

1. Première modulation sur la Commune, l'éditorial du « Cri du Peuple » du 28 mars 1871

UNE JOURNÉE DE PRINTEMPS RÉVOLUTIONNAIRE : LE 26 MARS

Quelle journée !

Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frisson des drapeaux ! le murmure de cette Révolution qui passe tranquille et belle comme une rivière bleue, ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoirs, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains !

Ô grand Paris !

Lâches que nous étions, nous parlions déjà de te quitter et de nous éloigner de tes faubourgs qu'on croyait morts !

Pardon, patrie de l'honneur, cité du salut, bivac (*sic*)¹ de la Révolution !

Quoiqu'il arrive, dussions-nous être de nouveau vaincus et mourir demain, notre génération est consolée ! – Nous sommes payés de vingt ans de défaite et d'angoisses. Clairons, sonnez dans le vent, tambours, battez aux champs !

Embrasse-moi, camarade, qui as, comme moi, les cheveux gris ! Et toi, marmot, qui joues aux billes derrière la barricade, viens que je t'embrasse aussi !

Le 18 mars te l'a sauvé belle, gamin ! Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, rouler dans le sang, crever de faim et crever de honte, avoir l'indicible douleur des déshonorés !

C'est fini !

Nous avons saigné et pleuré pour toi. Tu recueilleras notre héritage. Fils de désespérés, tu seras un homme libre. (VALLÈS 1871)

Il nous semble opportun de rappeler brièvement les vicissitudes que connaît ce journal. Vallès le fonde le 22 février 1871 ; le gouvernement le suspend le 12 mars suivant. Il reparait le 21 mars 1871, trois jours après l'insurrection du 18 mars.

Le lecteur est tout d'abord frappé par l'aspect graphique de ce texte² : le titre est en lettres majuscules, distribué sur trois lignes : la première et la troisième comptent quatre syllabes, celle du milieu exactement le double, ce qui crée un effet de symétrie. Un long espace blanc le sépare du texte lui-même, ce qui dénote l'attention entre le signe et la page blanche, son inscription « Sur le vide papier que la blancheur défend » (MALLARMÉ 1985 : 40). Chaque fragment présente un retrait en début de phrase, et est séparé de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent, révélant ainsi son autonomie scripturale. Il présente une longueur variable : à l'instar de ce que l'on a remarqué dans le titre, le premier et le troisième fragment sont courts, ne comptant que quatre syllabes, alors que le deuxième est cette fois-ci nettement plus long, ce qui produit des variations de rythme. Il se termine généralement – sauf dans deux cas – par un point d'exclamation, ce signe atteignant le nombre de treize au total. Relevons également l'emploi de la majuscule dans « Révolution », qui est érigée au rang d'allégorie, et dans « Républicains », dont elle souligne l'importance.

¹ *Sic*. Cette erreur subsiste dans l'édition de ce texte dans le *Cri du Peuple* que publie Lucien Scheler (VALLÈS 1970 : 108-109).

² Sur l'attention dont fait preuve Jules Vallès sur ce problème, nous renvoyons en particulier à sa *Correspondance avec Séverine* (VALLÈS 1972 : 73, 77, 107, 109), où il écrit : « Un dernier retour aux recommandations de blanc ! Il doit être en haut, plus qu'à côté – en *haut* surtout, pour montrer patte de paragraphe neuf, comprenez-vous, avec le titre net dans le blanc ».

Si l'on examine le lexique, on constate le retour du terme « Révolution » à deux reprises, la présence de l'adjectif « RÉVOLUTIONNAIRE », la coexistence d'un niveau de langue moyen et d'un terme appartenant au langage populaire : « marmot ». Ce texte commence par un paysage d'âme, par une description de la nature au moment de son renouveau printanier, par une série d'instantanés composant un kaléidoscope. La nature et la révolution sont à l'unisson, « Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons » (allusion à l'épisode des canons de Montmartre ?) ; et plus loin, « la révolution qui passe, tranquille et belle comme une rivière bleue ». L'univers de la nature et celui des valeurs communardes atteignent l'osmose dans l'image du « parfum d'honneur », la Commune par sa volonté de continuer la guerre contre l'envahisseur se distinguant nettement du gouvernement versaillais qui a entrepris les négociations qui aboutiront au traité de Francfort du 10 mai 1871. Paris assume les plus hautes valeurs de l'humanité, « Ô grand Paris, Lâches que nous étions, nous parlions déjà de te quitter et de nous éloigner de tes faubourgs qu'on croyait morts ! Pardon, patrie de l'honneur, cité du salut, bivac (*sic*) de la Révolution ! ». La capitale est érigée en capitale de l'humanité, et ce fait doit être célébré aux yeux du journaliste par le retentissement des clairons et des tambours, par des effets spectaculaires, « théâtraux ». Face à un tel événement qui unit dans un même élan toute une génération, et constitue un appel lancé à tous les hommes, le sort de l'individu passe au second plan, sans toutefois disparaître ; d'où l'attention au « camarade, qui as comme moi les cheveux gris », ou au « marmot, qui joues aux billes derrière les barricades ». On entrevoit ici la confidence voilée, l'élément autobiographique. L'évocation de l'atmosphère de fête qui suit le 18 mars s'accompagne de la transcription des sentiments, des émotions que ressent le je narrant face aux événements. Le je narrant ratifie les prises de position du je narré, le discours double le récit, comme dans ce passage : « tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard [...] ». L'instant est projeté sur l'axe temporel par le passage du passé composé au futur, le tout conduisant à la réaffirmation de la foi révolutionnaire, « Fils de désespérés, tu seras un homme libre ! », *crescendo* final qui traduit une envolée lyrique dans un texte marqué par le retour fréquent du point d'exclamation. Ce texte révèle la présence d'une série de vers libres ; de fragments de 4 pieds, « Quelle journée », « Ô grand Paris ! » ; de six, « Lâches que nous étions » ; de 12, « Clairons, sonnez dans le vent, tambours, battez les champs » ; d'un alexandrin, suivi de demi-alexandrins (d'hémistiches de six pieds), « Le 18 mars te l'a sauvé belle, gamin ! Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, rouler dans le sang ». Cette écriture, marquée par l'empreinte de la versification, s'accompagne d'un retour fréquent du son /r/, /r/ comme « Révolution », le signifiant relançant ainsi le signifié. Et l'on sait que Vallès aime taquiner la muse, écrire des vers. Nous y reviendrons plus loin.

2. Seconde modulation sur la Commune, une pièce de théâtre portant ce titre

À la fin de l'année 1872, Vallès consulte un ancien communard réfugié à Lausanne, Henri Bellenger, pour écrire en collaboration la pièce *La Commune de Paris*³. Cette pièce posant le problème de la collaboration avec un autre écrivain⁴, nous nous bornerons à relever que l'on trouve des ressemblances entre le communard et le personnage principal, le journaliste Bryas ; qu'une fois encore l'autobiographisme coexiste avec l'évocation de l'époque historique, qui commence ici par le spectacle des vaincus de juin 1848 pour s'achever au poteau de Satory au printemps 1871. Ajoutons enfin l'intérêt de Vallès pour la parole vivante du théâtre.

Cette position coexiste avec une réflexion constante sur la littérature, et surtout sur le roman. Dans une lettre à Hector Malot du début de l'année 1875, il esquisse le projet de la trilogie de *Jacques Vingtras*. Il y précise ses idées-forces, et en premier lieu sa fidélité à la Commune :

J'ai mon plan, j'ai mon but : je vise à écrire une œuvre capitale où sera reflété le caractère, où sera raconté le malheur de ma génération.

J'enfermerai trente ans de sensations dans le cadre de la politique et de l'histoire, et il y aura de l'amour et de la misère, des sanglots et des fanfares, des portraits d'heureux, des paysages de bataille, des odeurs de campagne, de l'ironie de Paris ! Je voudrais qu'après avoir lu ce livre, la génération qui vient nous plaigne, nous pardonne et nous aime. (VALLÈS 1968 : 61)

S'interrogeant sur le genre littéraire à adopter, il examine l'hypothèse des mémoires, mais il y renonce car il ne veut pas « mettre absolument son cœur, son propre cœur à nu, [...] cela me répugne et me paraît presque, vis-à-vis de certaines aventures, une trahison » (VALLÈS 1968 : 60). Il rejette également l'idée d'écrire un ouvrage historique, affirmant que « La France est fermée à nos livres comme à nos personnes, à notre pensée comme à nos armes » (VALLÈS 1968 : 60). Il opte pour le roman :

Il reste le roman, le roman qui tient de l'histoire et des mémoires, qui mêle les *confessions* de Jean-Jacques et le *Conscrit* de Chatrian, qui peut jeter *David Copperfield* des bancs de l'école sur le chemin de Sheridan, qui s'appelle les *Mystères de Paris* ou les *Misérables*. (VALLÈS 1968 : 60)

Et plus loin, il ajoute : « C'est un travail de conviction, l'ouvrage de 'bonne foi' de Montaigne » (VALLÈS 1968 : 63).

³ Celle-ci ne sera publiée qu'en 1970 (Cf. VALLÈS 1970).

⁴ Lucien Scheler fait preuve de prudence à ce sujet (Cf. SCHELER 1970 : 9).

À ses yeux, le roman est en mesure d'accueillir différents types d'écritures, d'établir une fusion entre eux.

3. Troisième modulation sur la Commune, un poème sur les derniers jours de l'insurrection

Bien qu'à partir de ce moment-là il se consacre surtout à l'élaboration de sa trilogie, Vallès ne dédaigne pas de s'essayer à d'autres types d'écriture, et en particulier à la versification⁵. Dans une lettre à Hector Malot du 11 août 1876, il lui fait parvenir le fragment d'un poème intitulé *Paysage*.

– PAYSAGE –

... Vingt-huit mai – La bataille allait être finie,

Les canons fatigués hurlaient notre agonie,
Mais il restait encore quelque part, par là-bas,
Un drapeau qui saignait sur des pierres en tas...
J'allai de ce côté, chancelant et comme ivre ;
Les autres étaient morts : personne pour me suivre.
J'étais seul, épuisé par ces huit jours d'horreur,
Noir de crasse et de poudre, et saoulé de douleur.

La rue où je passais était calme et déserte ;
Même quelques pavés avaient la barbe verte –
Un bout de treille en fleurs s'étirait sur un mur.
En haut un soleil cru flambait dans un ciel dur
Que les boulets rayaient comme des hirondelles ;

L'Incendie étendait l'or rouge de ses ailes...

.....

Entre la terre chaude et le ciel aveuglant
Le vaincu s'arrêta pâle, las et sanglant.

À quoi pensa-t-il donc ?... J'ai perdu la mémoire !

⁵ Lucien Scheler nous fournit de précieuses indications à ce sujet : « Pendant près de trente ans Vallès écrit des poèmes. Dix mille vers de son propre aveu. Esprit critique sans auto-indulgence, à se relire presque toujours déçu, même affligé, il en détruisit le plus grand nombre » (SCHELER 1971: 75).

– Le souvenir se meurt dans le bruit de l’histoire –
 Mais tandis qu’il était seul et debout,
 Les yeux dans l’horizon, le cœur je ne sais où,
 Salissant le mur blanc de sa tête livide
 Et regardant filer la mort dans le ciel vide
 Un bruit se fit entendre en ce calme profond
 Que coupaient seulement les hoquets du canon.
 Et machinalement je relevai la tête...
 Je vis sur le balcon accoudée, et coquette
 Comme si ce jour-là c’était la Fête Dieu,
 Une femme aux cheveux tout blonds, au grand œil bleu.
 Elle avait un peignoir avec des nœuds groseille
 Et portait en cocarde un œillet sur l’oreille.
 Ce ne fut qu’un rayon, une flamme, un éclair
 Des clairons tout à coup déchirèrent l’air clair,

Et je n’eus que le temps de tourner la muraille
 – Feu ! criait-on – C’étaient les soldats de Versailles.

J’ai vu dans les yeux toujours l’éclair de cet œil bleu,
 Je revois ce peignoir enrubanné de feu
 Dans l’air chargé de mort la grâce de sa tête
 Cette coquetterie au fort de la tempête ;
 Et je mêle toujours quand je deviens songeur
 Le parfum de la poudre et l’odeur de la fleur...

.....

Le lecteur est frappé au premier abord par l’aspect graphique du texte : tirets encadrant le titre, apparaissant aux vers 18, 34 ; points de suspension dans l’incipit, à la suite du vers 14 et dans l’explicit ; phrasé en retrait aux vers 1, 5, 9, 15, 17, 25, 29, 31 ; subdivision du texte en deux blocs de 14 et 26 vers ; en un mot, et une fois encore, le rapport entre le signe et le blanc. Il constate également la présence de l’alexandrin, exception faite pour le troisième vers qui est boiteux ; la fréquence des allitérations (vv. 3, 4, 6, 8), des assonances (vv. 9-10, 13-14, 21-22) ; l’union des rimes deux par deux ; l’apparition d’une allégorie, « L’incendie étendait l’or rouge de ses ailes... » (v. 14). Le texte présente la description des derniers jours de la Semaine Sanglante et l’évocation de cette agonie par un témoin oculaire, relevons au passage la fréquence du verbe « voir ». La description finit par céder le premier plan à l’émergence du souvenir, un souvenir impérissable. Le récit historique à l’imparfait alterne avec le rappel du passé à l’imparfait, au passé simple, au passé composé et au présent, la narration impersonnelle avec la vibration de l’intériorité. On perçoit un écho hugolien, une réminiscence du poème *L’expiation* en particulier (HUGO 1967 : 136-140) : même atmosphère d’abattement le soir d’une catastrophe, même langage alternant les variations de focalisation et de temps. On entrevoit enfin l’une des

caractéristiques fondamentales de la trilogie *Jacques Vingtras*, l'évocation d'un moment historique cautionnée par un témoin, vécue dans ses cordes les plus sensibles.

4. Quatrième modulation sur la Commune, l'incipit d'un chapitre de *L'Insurgé*⁶

XXVI

Le Cri du Peuple a reparu.

« Demandez *Le Cri du Peuple* par Jacques Vingtras ! »

Il est deux heures de l'après-midi, et déjà quatre-vingt mille pages se sont envolées de l'imprimerie sur cette place et sur les faubourgs.

« Demandez *Le Cri du Peuple* par Jacques Vingtras ! »

On n'entend que cela, et le marchand n'y peut suffire.

« Voulez-vous mon dernier, citoyens ?... Pour vous, ce sera deux sous, fait-il en riant : vrai, ça les vaut !

– Voyons ! ».

26 mars

Quelle journée !

Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frison des drapeaux ! le murmure de cette Révolution qui passe tranquille et belle comme une rivière bleue, ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoirs, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains !

Ô grand Paris !

Lâches que nous étions, nous parlions déjà de te quitter et de nous éloigner de tes faubourgs qu'on croyait morts !

Pardon, patrie de l'honneur, cité du salut, bivouac de la Révolution !

Quoiqu'il arrive, dussions-nous être de nouveau vaincus et mourir demain, notre génération est consolée ! – Nous sommes payés de vingt ans de défaite et d'angoisses.

Clairons, sonnez dans le vent, tambours, battez aux champs !

Embrasse-moi, camarade, qui as, comme moi, les cheveux gris ! Et toi, marmot, qui joues aux billes derrière la barricade, viens que je t'embrasse aussi !

Le 17 mars te l'a sauvé belle, gamin ! Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, rouler dans le sang, crever de faim et crever de honte, avoir l'indicible douleur des déshonorés !

⁶ Sur le rapport journal/roman, nous renvoyons à DISEGNI, S., 1985, « Présence de l'article de journal dans *L'Insurgé* » des amis de Jules Vallès, n. 2, pp. 163-174. PILLU, P., 1987, « Journal et journalisme dans les romans de Vallès », in PREMUDA-PEROSA, M.L. (éd.), *Jules Vallès giornalista*, Perugia, Annali della Facoltà di Scienze Politiche, pp. 15-25.

C'est fini !

« Nous avons saigné et pleuré pour toi. Tu recueilleras notre héritage. Fils de désespérés, tu seras un homme libre ! »

J'ai du bonheur pour mon argent ! Par-dessus mon épaule, un ou deux essaient de lire en disant d'un air entendu :

« Il a tout de même le fil, ce sacré Vingtras ! Vous ne trouvez pas, citoyen ? » (VALLÈS 1986 : 241)

L'éditorial du *Cri du Peuple* du 26 mars 1871 est repris presque tel quel dans le chapitre XXVI de *L'Insurgé*⁷. Dans le dernier volet de la trilogie de *Jacques Vingtras*, le narrateur se borne à indiquer la date du 17 mars au lieu de celle du 18, à ajouter un point d'exclamation à la fin de ce texte.

Ce dernier constitue un témoignage, un document historique sur la participation de Jules Vallès à l'insurrection de 1871. Le narrateur cède la parole à l'auteur de l'éditorial en ménageant un espace plus grand que d'habitude entre la continuation de la trilogie tout d'abord et l'encart tout d'abord, ensuite entre ce dernier et la continuation de la trilogie. Encore une fois Vallès accorde une grande importance à la mise en page. Il suffit de rappeler que le 1^{er} mars 1871, jour de l'entrée de l'envahisseur dans la capitale, le *Cri du Peuple* parut encadré de noir. Il faut relever également la présence de guillemets avant et après l'encart, celui étant considéré comme une citation. Le narrateur est contraint d'adopter un pseudonyme après sa condamnation à mort par le 6^e conseil de guerre pour sa seule participation à la Commune, d'où Jules Vallès = Jacques Vingtras. On peut parler d'une continuité due aux circonstances historiques, continuité qu'il ne faut pas cependant confondre avec l'identité. Le narrateur refuse de mettre son cœur à nu, comme nous l'avons déjà vu. Un écart de dix ans ou presque sépare l'époque où l'écrivain participa à la Commune et celle où il commença à en ressusciter le souvenir. En outre le je narrateur assume une posture ironique face au je narré. L'emploi de la première personne dans les deux ensembles, celui du présent assurent la continuité, le lien entre le passé et l'instant où le narrateur apporte son témoignage, ses convictions. Examinons le passage que nous avons cité plus haut. À travers la vision et la sensibilité du narrateur, nous assistons à une série de scènes : la réapparition du *Cri du Peuple* le 22 mars 1871, la rédaction de l'éditorial le 26 et sa publication le 28, pour ne pas parler des commentaires des fédérés. Il rapporte une série de séquences temporelles, d'instantanés pour reprendre un terme de Jacques Dubois (DUBOIS 1963). Il devient le témoin de ces scènes, « Par-dessus mon épaule, un ou deux fédérés essaient de lire »,

⁷ Sur *L'Insurgé*, cf. GALLINA 1990.

position, technique de reporter technique mise en évidence par Philippe Hamon dans ses études sur le descriptif dans le roman naturaliste (HAMON 1993). Il faut ajouter enfin la présence d'une écriture théâtrale, la présence du pronom « on », « on n'entend que cela » ; à ce sujet, Anne Ubersfeld dans son article sur la présence de ce phénomène dans *Les Misérables* affirme ceci :

Le *On* est un témoin, le spectateur invisible qui théâtralise tout le récit, dans la mesure où la caractéristique de la communication théâtrale est de n'être jamais à deux personnages, mais à trois : le Personnage, l'Autre protagoniste, le Spectateur, couvrant à eux les trois personnes, Je, Tu, Il, et chacun étant à son tour Je pour les autres. (UBERSFELD 1985 : 134)

Pour conclure

On peut affirmer que Vallès concentre son attention sur l'aspect graphique, sur le rapport entre le signe et la page blanche. Dans une lettre à Séverine qu'il a chargée de corriger son manuscrit, il lui adresse l'exhortation qui suit : « Un dernier retour aux recommandations de blanc ! Il doit être en haut, plus qu'à côté – en haut surtout, pour montrer patte de paragraphe neuf, comprenez-vous, avec le titre net dans le blanc » (VALLÈS 1972 : 106).

Il lui demande de relier les paragraphes qu'il lui envoie, où il recueille les instantanés et les réflexions du moment :

Ce que je vous demandais, ma chère enfant, c'est de *relier*, de *re lier*, de *fondre* des paragraphes écrits à la vapeur, d'en faire un *tout*, suivi, logique, dans l'ordre des observations prises et des idées cherchées. Je demandais cela pour avoir le temps de produire, du moment où une autre, intelligente et me connaissant comme *manière*, voulait bien trier et coudre ma copie *brute*. (VALLÈS 1972 : 109)⁸

Écriture de l'instantané, de la sensation et des impressions qu'elle suscite, l'œuvre de Vallès privilégie le fragment, la parataxe. Dans une autre lettre à Séverine, le communard affirme : « Dans vos inversions et bouleversements, gardez le respect du blanc, de la feuille vierge et libre, avec seulement cinq lignes, au besoin, au milieu du ventre. De l'espace, de l'espace, de l'air, de l'air – à tout prix ! » (VALLÈS 1972 : 77).

On constate la présence de termes tels que « bouleversements », « libre », qui renvoient également au langage social et politique. Cette caractéristique laisse

⁸ Relevons au passage la métaphore vestimentaire qui constitue l'une des caractéristiques de Vallès. Cf. BONNEFIS 1982.

entrevoir un lien entre l'esthétique vallésienne et sa vision du monde : la liberté dans le domaine de l'écriture est chez lui la contrepartie de sa participation à la lutte contre la tyrannie⁹. Jules Vallès, ou la liberté, l'insurrection sans rivages.

Bibliographie

- BONNEFIS, P., 1982, *Vallès du bon usage de la lame et de l'aiguille*, Lausanne, L'âge d'homme.
- CARASSUS, É., 1970, « Préface », in J. VALLÈS, *L'Insurgé*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 21-47.
- DISEGNI, S., 1985, « Présence de l'article de journal dans *L'Insurgé* », *Les Amis de Jules Vallès*, 2, p. 163-174.
- DUBOIS, J., 1963, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies.
- GALLINA, B., 1990, « L'Insurgé, Théâtre/Roman », *Les Amis de Jules Vallès*, n. 11, p. 30-38.
- HAMON, P., 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur.
- HUGO, V., 1967, *L'expiation*, in V. HUGO, *Les Châtiments. Œuvres poétiques de Victor Hugo*, édition établie et annotée par P. Albouy, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 136-140.
- MALLARMÉ, S., 1985, *Brise marine*, in *Œuvres*, édition de Y.-A. Favre, Paris, Garnier.
- SCHELER, L., 1970, « Préface », in J. VALLÈS, *La Commune de Paris*, pièce inédite, préface et notes de Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler, Paris, EFR, p. 7-22.
- SCHELER, L., 1971, « Un poème inédit de Jules Vallès », *Europe*, 49^e année, n. 504-505, p. 75-80.
- UBERSFLED, A., 1985, *Les Misérables/Théâtre/Roman*, in *Lire 'Les Misérables'*, textes réunis et présentés par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Corti, p. 119-134.
- VALLÈS J., 1871, « Une journée de printemps révolutionnaire : le 26 mars », *Le Cri du Peuple*, mardi 28 mars.
- VALLÈS J., 1968, *Correspondance avec Hector Malot*, préface et notes de Marie-Claire Bancquart, Paris, EFR.
- VALLÈS J., 1970, *La Commune de Paris*, pièce inédite, préface et notes de Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler, Paris, EFR.
- VALLÈS J., 1972, *Correspondance avec Séverine*, préface et notes de Lucien Scheler, Paris, EFR.
- VALLÈS J., 1986, *L'Insurgé*, préface, commentaires et notes de R. Bellet, Paris, Le Livre de poche.

⁹ Sur le rapport révolte/écriture, nous renvoyons en particulier à CAROFIGLIO, V., 1987, « Può una scrittura essere in rivolta ? Il caso 'Vallès giornalista' e qualche altro », in M.L. PREMUDA-PEROSA (éd.), *Jules Vallès giornalista*, Perugia, Annali della Facoltà di Scienze Politiche, p. 1-14.

Les bons mots font les bons élèves

Marie-Christine Jullion
Università degli Studi di Milano
marie.jullion@unimi.it

Et... Buvons à la santé du roi de France !
Politiques linguistiques en France dans la dernière partie
du XX^e siècle (1970-2000)

J'ai voulu commencer cet article par la chanson que l'on entend encore les jours de fête dans les cafés : « Buvons un coup, buvons-en deux à la santé des amoureux, à la santé du roi de France et m... au roi d'Angleterre qui nous a déclaré la guerre ». Je l'ai entendue il y a quelques années déjà lors des fêtes de Noël dans la banlieue parisienne, à ma grande surprise, car elle fut suivie de commentaires peu sympathiques pour les Anglais, alors que moi, je pensais que les seuls antagonismes persistants dans notre Europe ne concernaient éventuellement que les « sales Boches » de la Deuxième Guerre mondiale, comme le disait mon père. Mais les souvenirs reviennent et j'entends un autre membre de ma famille disant : « Ils nous ont brûlé Jeanne d'Arc !! », alors que Voltaire, lui, ne perdait pas l'occasion de se moquer des Français qui « s'étonnaient que les Anglais aient eu l'inhumanité de nous prendre tout le Canada », faisant ironiquement allusion au traité de Paris de 1763... Je vais donc essayer de faire le point sur une question délicate qui vaut encore et toujours aux Français l'épithète de chauvinistes.

Je voudrais m'ingénier à analyser la politique française dans la dernière partie du XX^e siècle, entre 1970 et 2000, face à l'hégémonie de la langue anglaise. Commençons par évoquer les Journées de la langue française et de la francophonie, qui ont lieu chaque année autour du 20 mars, depuis que la Journée internationale de la francophonie a été instituée le 20 mars 1988. Chaque année, elles sont marquées par des milliers d'événements dans plus d'une centaine de pays. Au tournant des deux siècles, en 2002 (année significative pour l'entrée d'une partie de l'Europe dans l'euro), autour de l'une de ces journées, entre le 17 et le 24 mars, on a célébré la VIII^{ème} Semaine de la langue française¹, avec une affiche qui invitait à indiquer « dix mots pour fêter notre langue » : on a, en effet, l'habitude

¹ Elle est organisée conjointement par le ministère de la Culture et de la Communication (Délégation générale à la langue française et aux langues de France) et le ministère des Affaires étrangères (Service des affaires francophones).

de célébrer cette semaine de la langue française en proposant de nombreuses animations en France et à l'étranger. Et, plus particulièrement, l'opération « dis-moi dix mots » (qui met à l'honneur dix mots de la langue française) obtient un énorme succès. Il me semble intéressant de signaler qu'en 2002 par ailleurs, dans la page d'accueil du site www.culture.fr, l'on nous rappelait ces quelques mots de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* : « C'est en vain que nos Josué² littéraires crient à la langue de s'arrêter ; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent ». En fait, cette année-là, la manifestation s'associait au bicentenaire de la naissance de Victor Hugo et c'est dans son œuvre que les dix mots avaient été sélectionnés. Bien sûr, ces mots n'avaient pas été choisis au hasard³ ; c'était, en fait, une occasion pour célébrer la langue française en faisant découvrir sa richesse et en montrant combien il est important de la maîtriser.

Pour beaucoup de personnes – Français et non – c'est à Jacques Toubon, ministre de la culture et de la Francophonie de mars 1993 à mai 1995 (sous la cohabitation Mitterrand/Balladur) que l'on doit certaines « initiatives » contre l'emploi de la langue anglaise dans la communication en français. L'on pense essentiellement à la loi du 4 août 1994, conséquence de la circulaire du 12 avril 1994 – moins connue, elle – (publiée dans le J.O. du 20 avril 1994 et présentée par le premier ministre Édouard Balladur), portant sur l'emploi de la langue française de la part des agents publics. Je vais essayer de résumer les points les plus significatifs de cette loi, ceux qui donnèrent lieu à bien des commentaires – souvent ironiques – dans la presse française et internationale, et qui fut votée par le parlement au milieu d'un tumulte médiatique considérable (elle se substituait à la loi du 31 décembre 1975 signée par Valéry Giscard d'Estaing qui affirmait à l'article premier : « Le recours à tout terme étranger est prohibé lorsqu'il existe une expression ou un terme approuvé dans les conditions prévues par le décret n° 72-19 du 7 janvier 1972 relatif à l'enrichissement de la langue française »).

En réalité, on peut discerner une sorte de continuité depuis que François 1^{er} a imposé le français contre les dialectes, en promulguant l'édit de Villers-Cotterêts en 1539 qui imposait l'utilisation du français dans les actes officiels⁴, que Ronsard et du Bellay ont écrit « la défense et illustration de la langue française », que

² Josué, personnage biblique à qui l'on attribue des prodiges tels que le passage du Jourdain à pied sec, l'arrêt du soleil lors de la bataille de Gabaon.

³ Cette année-là, les mots choisis étaient : *abîme – aurore – bonté – pensif – rayon – escarpement – grotesque – exil – grandir – s'effacer*.

⁴ En réalité, le français commença à être utilisé comme langue administrative, à l'extérieur du pays : par exemple, en Angleterre, les lois sont rédigées en latin et en français jusqu'au XV^e siècle ; le premier acte notarié en français a été écrit dans le Val d'Aoste en 1532.

Richelieu a créé en 1634 l'Académie française, que la Troisième République a réalisé l'unification linguistique et culturelle en rendant, en 1881, l'école obligatoire, gratuite, laïque et en déclarant que la langue française y *était la seule langue d'enseignement*... pour ne citer que quelques exemples significatifs et pour arriver enfin à mentionner ce projet important et ambitieux que fut la création de l'Agence pour la Francophonie. Il est intéressant de signaler que tous les ans nos nouveaux étudiants de Médiation linguistique et culturelle nous posent les questions suivantes : « Qu'est-ce que la francophonie? Qu'est-ce qu'un pays francophone? Francophone s'oppose-t-il à anglophone ? »... Nous jugeons utile de leur donner la définition du *Petit Robert* qui affirme que le francophone est « celui qui parle habituellement le français, au moins dans certaines circonstances de communication, soit comme langue maternelle, soit comme langue seconde ». Et nous ajoutons que l'Agence de la Francophonie déclare qu'elle « conduit des programmes touchant les arts vivants, le cinéma, la télévision et l'édition. Son ambition est de mettre en place dans les pays du sud des mécanismes juridiques, financiers et contractuels en faveur du développement des industries culturelles. »⁵ Et que plus couramment, l'on entend dire que la francophonie, c'est avant tout des accords entre des pays qui ont en commun la langue française. Enfin, nous leur signalons que beaucoup de francophones partagent les idées de Michel Tétu qui affirme : « que l'on juge le français en déclin dans le monde – ce qui est vrai par rapport à l'anglais – ou en expansion – ce qui est aussi vrai si l'on considère globalement le nombre des locuteurs –, le français est avec l'anglais la seule langue aujourd'hui présente sur les cinq continents » (TÉTU 1988).

Avant d'aborder les textes gouvernementaux, je voudrais rapidement passer en revue certains stéréotypes « bien enracinés » comme « la froide hypocrisie des Anglais vus par les Français, ou l'arrogance des Français vus par les Anglais », comme l'affirme Claude Hagège qui remarque aussi que « l'ethnocentrisme des Anglais et celui des Français aboutissent [...] à la tentation qu'il est difficile de maîtriser : celle de mettre sa conception du monde, et ce qui s'en reflète dans sa langue, au centre de tout. De là, les fréquents malentendus et dysfonctionnements de la communication, et les incapacités à interpréter de manière adéquate les comportements. » (HAGÈGE 2001) Je voudrais rappeler aussi John Grimond qui dans un article pour *The Economist* soutient que « rares sont les rivalités aussi amusantes pour les observateurs que celle qui met aux prises la France et la Grande-Bretagne, ou plutôt leurs peuples, les Grenouilles et les Rosbifs. Contrairement à d'autres voisins, ils ne se haïssent pas. Mais on ne peut pas dire non plus qu'ils s'adorent. » (GRIMOND 2000)

⁵ D'après la brochure publiée par l'Agence de la Francophonie.

Avant de terminer ces prémices et d'affronter la politique linguistique française poursuivie à travers la DGLF (Délégation générale à la langue française) puis DGLFLF (Délégation générale à la langue française et aux langues de France), je voudrais revenir brièvement sur un aspect essentiel, lié aux politiques linguistiques françaises, à savoir la concurrence, bien ancienne, entre la langue (et la culture) française et la langue (et la culture) anglaise et américaine.

En fait, c'est depuis les années 1920 que l'Europe a essayé de résister à un déferlement de la culture américaine (pour une histoire de l'antiaméricanisme, cf. ROGER 2002), et la France ainsi que l'Allemagne avaient déjà adopté à la fin des années 1920 des lois très strictes pour limiter la diffusion des films américains. Il ne faut pas oublier non plus que l'une des propositions du parti socialiste en 1981 (année de l'élection de François Mitterrand à la Présidence de la République) affirme que : « le soutien à la création cinématographique, musicale, plastique, théâtrale, littéraire, architecturale, placera la renaissance culturelle du pays au premier rang des ambitions socialistes. » Le 21 septembre 1993, le Président de la République François Mitterrand tenait à préciser que « ce qui est en jeu, c'est l'identité culturelle de nos nations, c'est le droit pour chaque peuple à sa propre culture, c'est la liberté de créer et de choisir nos images. Une société qui abandonne à d'autres les moyens de se rendre présente à elle-même, est une société *asservie* ». Et Jacques Toubon, auquel je faisais allusion dans mon introduction et duquel je reparlerai par la suite, de réitérer dans *Le Monde* du 1^{er} octobre 1993 :

On me dit : la culture vit d'échanges et de croisements, et non pas d'un repli identitaire. J'en suis d'accord [...], mais pour qu'il y ait échange, il faut un minimum d'équilibre et de réciprocité, il faut être deux [...]. Où est l'échange ? Où est le croisement des cultures ? [...] Les citoyens de la C.E.E. passent 5 milliards d'heures par an à regarder des films américains à la télévision, quand les Américains ne consacrent que 180 millions d'heures à regarder des films européens. [...] Où est la libre circulation des idées ?

Enfin, Jacques Chirac déclara le 16 novembre 1999 devant les personnalités du monde des arts, des spectacles et de la communication :

[...] Nous ne cherchons pas à nous protéger, à fermer nos frontières. Nous voulons que les frontières de tous soient également ouvertes à nos talents [...]. C'est engager [...] la discussion sur la place des biens culturels dans le monde et la défense du principe de diversité.

Et encore, en 2001, une nouvelle polémique avait éclaté en France lorsque Jean-Marie Messier (PDG de Vivendi Universal) avait déclaré le 17/12/01 à New-York, en s'aliénant la quasi totalité des responsables politiques français (de droite comme de gauche) : « l'exception culturelle franco-française est morte ». Nos

hommes politiques ont réagi en argumentant que chaque pays a le droit de défendre sa création artistique et surtout son cinéma.

Donc, c'est surtout grâce à cette politique que le cinéma national résiste mieux en France (en 2001 plus de 40 % de la fréquentation des salles), contrairement à l'Italie ou à l'Allemagne (entre 13% et 16% de la fréquentation des salles). Une politique identique est menée pour la chanson. Les politiques linguistiques et les politiques culturelles ont été longtemps liées entre elles, dans l'action des gouvernements et de l'administration⁶. L'article 2 de la constitution, complété en 1992, précise d'ailleurs que : « La langue de la République est le français ». C'est ce que rappelle Édouard Balladur quand il s'adresse à ses ministres en avril 1994 à propos de l'emploi de la langue française par les agents publics en précisant qu'il s'agit de « l'usage d'une langue dont près de cinquante États ont choisi de faire, à des degrés divers, une langue de travail et de culture », ce qui est aussi une occasion de réaffirmer l'importance de la francophonie : le Premier ministre invite dans son discours à respecter sept orientations fondamentales. Je cite ci-dessous la première qui ne laisse subsister aucun doute sur les intentions d'Édouard Balladur :

Tout agent public doit se conformer au principe général, désormais inscrit dans la constitution, selon lequel « la langue de la République est le français ».

En conséquence, les agents placés sous votre autorité doivent assurer la stricte application des lois, décrets et arrêtés relatifs à l'emploi de la langue française.

Les agents chargés de l'application de la loi sont appelés à faire preuve de détermination pour relever les infractions observées.

Les mêmes obligations s'imposent aux agents des établissements publics et, plus généralement, aux organismes soumis à votre tutelle.

Il vous appartient de le rappeler à leurs dirigeants pour qu'ils attirent l'attention de leurs personnels sur le respect nécessaire de la langue française⁷.

Rien n'est dit ouvertement (ou du moins explicitement) contre la langue anglaise mais l'implicite est très clair, et c'est bien elle qui est visée quand le Premier ministre affirme au point six :

Dans le cas où une ou plusieurs langues étrangères sont utilisées en plus du français, il importe de n'en privilégier aucune de façon systématique. Il est même souhaitable, en pareil cas, que le texte français soit accompagné de traductions en plus d'une langue étrangère [...].

⁶ Le rapport entre langue et culture a suscité et continue de susciter un vif débat parmi les linguistes, les anthropologues, etc. Cf. entre autres, et pour des approches différentes entre elles, CALVET 1995, d'IRIBARNE 2009 et 2013, TRUCHOT 2008.

⁷ Toutes les phrases soulignées sont le fait de l'auteur de cet article.

Personne n'est dupe, le Premier ministre non plus, l'anglais est devenu une langue « véhiculaire », la *lingua franca*, l'espéranto des années 2000 et Balladur d'ajouter qu'il faut « proscrire toute mesure qui permettrait à une langue étrangère d'être substituée au français pour le seul motif qu'elle serait comprise par un grand nombre de Français ». Et quelle est cette langue si ce n'est l'anglais ? Quel est le Français qui ne comprend pas les termes *fax*, *computer*, *self-service*, *walkman*, pour n'en citer que quelques-uns dans la longue liste dont nous allons parler ci-dessous. Peut-on feindre d'ignorer que bien des nations – et la France elle aussi – se sont longtemps orientées vers une forme de monolinguisme (linguistique et culturel) ; les jeunes, en réalité, mangent des *hamburgers* avec du *ketchup*, ils achètent des *sweats* et des *nike*, ils ignorent parfois ce qu'est un *baladeur* ou une *télécopie* alors qu'ils connaissent parfaitement la signification de *walkman* et de *fax*⁸. D'ailleurs, déjà dans la circulaire du 30 décembre 1976 envoyée aux Présidents d'université et aux directeurs des grands établissements, il était précisé aux troisième et quatrième paragraphes :

Vous estimerez sans doute, comme moi, que, quelles que soient les raisons souvent excellentes de reconnaître l'importance de la langue anglaise dans les relations scientifiques internationales, nos institutions publiques d'enseignement et de recherche doivent assumer pleinement le rôle primordial qui est le leur dans le maintien et le développement de la vitalité et du rayonnement dans le monde de notre langue et de notre culture.

Il est de la responsabilité des institutions universitaires et de recherche de donner une formation en français aux étudiants et chercheurs français et étrangers, et d'informer dans cette langue le public et les techniciens de notre pays. Il importe que le rôle traditionnellement joué par l'université et les institutions de recherche à cet égard soit confirmé et développé.

De même, dans la circulaire du 22 septembre 1981 signée par Jean-Pierre Chevènement, on peut lire aux troisième et quatrième paragraphes :

Le prestige de notre langue dépend aussi de son utilisation sur les fronts les plus avancés de la connaissance. L'effort réalisé dans le monde entier en faveur du français, en matière d'éducation et de culture perdrait beaucoup de sens si notre langue n'apparaissait pas comme celle du passé. Il existe d'ailleurs dans toutes les disciplines scientifiques un rapport étroit entre l'usage du français et la diffusion des travaux de nos savants.

Sans doute la connaissance de l'anglais est indispensable pour beaucoup d'entre eux. Mais cette nécessité évidente ne doit pas aboutir à l'abandon du français : qui ne voit en effet que, si tel était le cas, la communauté scientifique s'isolait alors de la communauté nationale, stérilisant ainsi le terreau de notre effort futur ?

⁸ Mais, vu la rapidité qui caractérise les innovations dans le domaine de l'électronique, sans doute nos adolescents des années 2010 ignorent-ils ce que c'est qu'un walkman !!

Toutefois, il est impossible de nier une sorte de massification culturelle, regrettable à mon avis, ce qui ne veut pas dire qu'il faille se placer sur des positions diamétralement opposées et qui portent le masque du mépris, du genre : « vous êtes complètement différent de moi, mais je vous pardonne ! », comme l'avait très bien compris l'anthropologue et psychanalyste Géza Róheim.⁹

Donc, ne critiquons pas à priori le rôle de « médiateur » que peut avoir l'État à travers ses représentants politiques.

C'est encore dans la circulaire du 12 avril 1994, que le Premier ministre précise que « la présente circulaire n'entend en rien porter atteinte à la pratique des langues régionales » et qu'il précise aussi que le ministre du budget contribue à la réalisation de ces sept points pour

qu'aucune subvention ne puisse être versée à qui ne respecterait pas la loi, mais également pour que soit systématiquement examinée, à la suite de tout manquement, la restitution totale ou partielle de la subvention.

Le Moniteur du 6 mai 1994 publie cette circulaire suivie des arrêtés et circulaires de terminologie en vigueur depuis les arrêtés du 12 janvier 1973 jusqu'aux arrêtés du 2 mars 1994 relatifs, ces derniers, à la terminologie des télécommunications.

En outre, la loi 94-665 du 4 août 1994 *impose l'usage de la langue française* pour toute inscription apposée ou toute annonce faite sur la voie publique, interdit l'emploi d'un terme étranger dans les marques de commerce et impose encore l'emploi du français dans les contrats passés par les personnes morales de droit public et elle spécifie aussi qu'il est interdit de recourir à des *termes étrangers qui bénéficieraient d'un équivalent en français*. Mais, il y a aussi des sanctions qui sont prévues par l'article 2 du 3 mars 1995, entré en vigueur le 6 septembre 1995. Il est dit que : « Le non-respect de ces obligations est sanctionné par une amende d'un montant maximal de 5000 F (€ 762,25) pour les personnes physiques et de 25000 F (€ 3811,23) pour les personnes morales » (et il est précisé que le tribunal peut décider d'appliquer l'amende autant de fois qu'il y a de produits, de biens ou de documents concernés).

Précisons, enfin, que lorsque M. Jacques Myard proposa la loi relative à la protection de la langue française dans les milieux professionnels, salariés et de la recherche scientifique, à l'assemblée nationale le 1^{er} mars 2000, il motiva sa requête en affirmant entre autres :

⁹ RÓHEIM (1891-1953), anthropologue américain d'origine hongroise et israélite (cité par CUCHE 2002).

L'article 1^{er} de la loi du 4 août 1994 énonce ainsi que « la langue française est un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France. Elle est la langue d'enseignement, du travail, des échanges et des services publics. Elle est le lien privilégié des Etats constituant la communauté de la francophonie. »

Or, malgré les dispositifs d'accompagnement, voire de sanction, prévus par la loi pour faire respecter ces dispositions, force est de constater que l'emploi du français est bafoué au mépris des intérêts.

Cela se vérifie plus particulièrement dans le monde du travail et de la recherche où les pratiques linguistiques montrent l'emprise croissante de l'anglo-américain.

Les dés sont jetés, on parle bel et bien « d'anglo-américain » ! D'ailleurs, J. Myard ajoute : « Il est, en effet, de plus en plus fréquent qu'un patron d'une société installée en France, et dont les ressortissants sont Français, impose l'anglais comme langue de travail et d'échange à ses salariés » (exemple : le P.D.G. d'une grande entreprise installée à Boulogne-Billancourt). Et il ajoute encore : « Dans un monde globalisé, et face à la progression hégémonique de l'anglo-américain, il importe donc de sauvegarder et de développer l'usage du français dont les enjeux sociaux, culturels mais *aussi économiques* sont étroitement imbriqués. »

Sur le plan juridique, c'est la D.G.L.F./D.G.L.F.L.F qui coordonne l'application de la loi du 4 août 1994 et elle assure le secrétariat de deux organismes jouant un rôle essentiel pour la langue française : le Conseil supérieur de la langue française et la Commission générale de terminologie. Au moment où je conclus cet article, la DGLF vient de communiquer son bilan 2014 en proposant aux acteurs culturels de « cultiver les langues » en faisant aussi sur son site¹⁰ un bilan de la loi Toubon. Deux des plus illustres représentants de la DGLFLF, Bernard Cerquiglini et Xavier North, affirment que la loi Toubon a été un succès et que ses objectifs ont été atteints. Il faut signaler aussi qu'en octobre 2011, la DGLFLF a lancé un nouveau projet « WIKILF », un outil interactif visant à promouvoir la langue française en recueillant l'avis des internautes sur les expressions qui leur semblent les plus adaptées pour désigner l'évolution du monde contemporain. Ils peuvent proposer aux commissions de terminologies des termes nouveaux permettant d'éviter les anglicismes. À la suite de ces campagnes de consultation, certains termes ont été publiés au Journal Officiel. Par exemple à la question : proposer un équivalent français à « *Drive* », terme utilisé pour l'endroit où l'on retire les achats effectués sur commande, le Journal Officiel a choisi en décembre 2013 « point de retrait automobile » plutôt que « retrait-minute » ou « service au volant » qui figuraient parmi les suggestions.

J'ai choisi, parmi les longues listes disponibles, quelques exemples pour illustrer le travail de la D.G.L.F. pendant les années 1980, dans des domaines spécifiques tels que l'audiovisuel et l'informatique. J'ai sélectionné les arrêtés du 24

¹⁰ Langue française et langues de France, « 20 ans de loi Toubon », 05/10/2014.

janvier 1983 touchant le vocabulaire de l'audiovisuel et de la publicité et celui du 18 février 1988 relatif à la terminologie du sport. Chaque arrêté est complété par une première annexe où pour chaque terme pris en considération, on nous spécifie le domaine, la définition, la note parfois (généralement ce qu'il ne faut pas employer) et le correspondant en anglais ; la deuxième annexe est une liste où l'on oppose « termes à éviter » et « termes recommandés ». Voici quelques exemples significatifs concernant l'audiovisuel, la publicité et les sports. Par exemple, on nous donne la définition du terme *baladeur* en nous précisant que le « terme *walkman*, qui est une marque déposée, ne doit pas être utilisé ». De même, on nous parle de *disque audionumérique* en précisant que le terme *compact disc*, marque déposée, ne doit pas être employé. Pour ce qui concerne les sports, l'on nous rappelle que l'on doit parler d'*espoir* et non de *comingman*, *comingwoman* termes qui n'existent d'ailleurs pas en anglais, etc.

Il est important de préciser aussi qu'il existe sur Internet des fiches où sont indiqués les termes à employer avec leur équivalent (à éviter !!) toujours en anglais. J'ai sélectionné comme exemple le terme *souris* dans la fiche publiée le 22 septembre 2000 par la commission de l'informatique. Toutes les fiches ont un code et se présentent de la façon suivante :

Domaine : informatique

Définition : Dispositif de commande tenu à la main, connecté à un ordinateur et dont le déplacement sur une surface entraîne le déplacement d'un repère sur l'écran.

Note : Ce dispositif comporte un ou plusieurs boutons-poussoirs qui permettent de déclencher des opérations en fonction de la position du repère.

Équivalent étranger : mouse (EN)

Source : arrêté du 30/03/1987.

Il reste une question à se poser : quelle est la diffusion réelle des termes français qui prétendent remplacer les termes anglais ? Si nous prenons des exemples disparates comme *smoking*, *snack*, *sniffer*, *snob*, il est certain que les Français continueront à employer le terme anglais, tout comme ils continueront à préférer *fax* à *télécopie* et qu'ils continueront à manger des *hot-dogs* (avec un « s » au pluriel !) et non des *chiens-chauds* comme au Québec. Toutefois, il serait intéressant de faire une enquête sur le terrain – et c'est ce que je me propose de faire dans mes prochains projets de recherche – pour savoir quelle est la perception réelle que les Français ont de leur langue et vérifier si, dans cette première décennie du XXI^e siècle, les choses ont évolué dans le bon sens pour la langue française : bien que je sois a priori assez sceptique ! Il suffit de penser que dans nos universités, et en Italie tout particulièrement, « l'internationalisation » est perçue comme étant la capacité de proposer le plus grand nombre de cours possibles en langue anglaise à des étudiants italiens dans la majorité des cas (!) et que les publications écrites en langue anglaise reçoivent une meilleure évaluation que les autres !

Je crois pouvoir conclure en affirmant qu'il faut avant tout essayer de comprendre un certain dessein politique français. Le fait qu'il y ait chaque année un rapport au parlement sur l'application de la loi du 4 août 1994 montre combien l'emploi de la langue française est d'abord une question politique (l'article 22 de la loi du 4 août 1994 précise que « chaque année, le gouvernement communique aux assemblées, avant le 15 septembre, un rapport sur l'application de la présente loi et des dispositions, conventions ou traités internationaux relatives au statut de la langue française dans les institutions internationales »).

La France, certes, a perdu son empire colonial après la Seconde Guerre mondiale mais elle ne veut pas renoncer à avoir un rôle de premier ordre à un niveau international. Ce fut la politique du général de Gaulle qui tenta, tant qu'il le put, d'empêcher l'entrée de la Grande-Bretagne dans la C.E.E., qui prit aussi des distances par rapport à l'OTAN et qui s'opposa enfin à l'hégémonie économique américaine ainsi qu'à celle de l'Angleterre en Europe et, en général, à l'hégémonie culturelle des pays anglo-saxons (voir par exemple le pouvoir du rock, de la mode, des films...). De Gaulle et ses successeurs aussi, voulaient une France qui soit au centre de l'Europe. L'enjeu est, bien sûr, avant tout économique, même si Lionel Jospin parle d'un enjeu avant tout culturel : « Nous revendiquons le droit de soutenir notre production, car il y va pour nous d'un enjeu essentiel, celui de la diversité culturelle [...]. La culture ne peut être traitée comme une marchandise. »¹¹ Et dans l'Europe d'aujourd'hui, l'Europe de la crise et à plusieurs vitesses, quelle est désormais la place que la France souhaiterait occuper et/ou la place qu'elle occupe en réalité ?

J'aimerais conclure mes réflexions sur l'hégémonie de la langue anglaise avec cette considération d'Odile Challe, maître de conférences à l'Université de Paris-Dauphine, laquelle soutient que « la langue française continue à apporter une valeur ajoutée dans le contexte d'internationalisation des échanges économiques, même si l'anglais est devenu la langue de travail dans les entreprises multinationales » (CHALLE 2002 : 131). Et encore : « Les mots français sont une affaire de goût : celui qui se nourrit chaque jour de *fast-food* survit, il ne meurt pas de faim... Mais il ignore les plaisirs des saveurs nuancées, le raffinement de la variété, la renaissance incessante à chaque nouvelle découverte. La langue française est un patrimoine à découvrir, à partager avec qui veut. Il faut donc l'entretenir, c'est-à-dire le conserver et le laisser se rénover. » (*ibid.* : 110).

¹¹ Conférence internationale sur l'audiovisuel le 11 octobre 1999.

Références bibliographiques

- CALVET, L.-J., 1995, *Les politiques linguistiques*, Paris, PUF.
- CALVET, L.-J., CALVET, A., 2013, *Les confettis de Babel, Diversité linguistique et politique des langues*, Paris, Écriture.
- CERQUIGLINI, B., ANTOINE G., 2000, *Histoire de la langue française : 1945-2000*, Paris, CNRS Éditions.
- CHALLE, O., 2002, *Enseigner le français de spécialité*, Paris, Economica.
- CUCHE, D., 2002, « Existe-t-il une hiérarchie des cultures ? », *Alternatives économiques* [en ligne], n. 200.
- D'IRIBARNE, Ph., 2009, *L'épreuve des différences*, Paris, Seuil.
- D'IRIBARNE, Ph., 2009, « Entre français et anglais, une entreprise se met en scène », *Langage et société*, n. 129, p. 101-118.
- D'IRIBARNE, Ph., 2013, « Entre langue et culture : déchiffrer les formes du vivre ensemble », in C. CLAUDEL, P. VON MUNCHOW, M. PORDEUS RIBEIRO, F. PUGNIÈRE-SAAVEDRA, G. FELTEN (éds), *Cultures, discours, langues. Nouveaux abordages*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 47-66.
- GRIMOND, J., 2000, « Les vaches folles veulent se faire plus grosses que les grenouilles », *The Economist*.
- HAGÈGE, Cl., 2001, « Préface », in C. GEOFFROY, *La mésentente cordiale : voyage au cœur de l'espace interculturel franco-anglais*, Paris, Grasset/Le Monde.
- ROGER, Ph., 2002, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil.
- TÉTU, A., 1988, *La francophonie : histoire, problématique, perspectives*, Paris, Hachette.
- TRUCHOT, C., 1990, *L'anglais dans le monde contemporain*, Paris, Éditions Le Robert.
- TRUCHOT, C., 2008, *Europe : l'enjeu linguistique*, Paris, La documentation française.

Valerio Magrelli
valerio.magrelli@gmail.com

Dalla maledizione di Babele alla Pentecoste consumistica

Venerdì 6 settembre 2013 abbiamo avuto una celebrazione con ben poco da festeggiare, almeno per noi italiani. Si è trattato del Settantennale del discorso-manifesto di Harvard, con cui Churchill spiegò i progetti volti all'affermazione di un imperialismo « per via linguistica », ossia basato sulla capillare diffusione dell'inglese. Come segretario dell'Associazione Radicale « Esperanto » (ERA onlus), Giorgio Pagano ha di recente denunciato questa sorta di invasione culturale, parlando di un autentico genocidio dell'italiano : a suo parere, sin dal 1943, americani e inglesi puntarono alla dominazione linguistica, più che all'antica e screditata pratica dell'occupazione coloniale. Ma ascoltiamo i passi salienti della breve ma incisiva conferenza in questione.

Il cuore dell'intervento è rappresentato dalla proposta, inoltrata al Governo Britannico, di costituire un comitato di Ministri per studiare e riferire sull'Inglese B.A.S.I.C. (ossia Britannico Americano Scientifico Internazionale Commerciale) : « Eccovi il piano, composto da un totale di circa 650 nomi e 200 verbi o altri parti del discorso – non più, comunque, di quello che può essere scritto su un lato di un singolo foglio di carta ». Una volta illustrato il nuovo strumento di colonializzazione, definito come « potente fertilizzante » e « fiume dell'eterna giovinezza », Churchill conclude : « Questi piani offrono guadagni ben migliori che portando via le terre o le provincie agli altri popoli, o schiacciandoli con lo sfruttamento. Gli imperi del futuro sono gli imperi della mente ».

Appunto di questi « Imperi della mente », ha osservato Pagano, siamo oggi noi tutti gli schiavi consenzienti. Prova ne sia che già diverse università italiane, sia pure fra contrasti e riserve, propongono di erogare i loro corsi in inglese. Resistere ? Desistere ? Il minimo che si possa fare, è almeno interrogarsi, documentarsi, e mantenersi in allerta. Insomma : « We must be extremely vigilant ».

Davanti a tutto ciò, ho ripensato ai versi che il poeta brasiliano Décio Pignatari compose intorno al 1957 (e che non necessitano certo di traduzione) :

Beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca.

Ma infine mi sono fermato sul sonetto in spagnolo che José Bergamin consacrò all' « incontinental cocacoleo ». Nasce da qui la versione in endecasillabi sciolti che vorrei dedicare a Mariagrazia Margarito.

José Bergamin,
« Europa no habla griego, que habla gringo »

Europa no habla griego, que habla gringo
 creyendo que está hablando el europeo:
 babélico balido y baluceo
 que se americaniza de vikingo.

Nunca soñó un Imperio Carolingo
 tan incontinental cocacoleo.
 Ni encontró un Bonaparte a su deseo
 tal respuesta, responso, ni respingo.

Respuesta que es apuesta y desatina.
 Responso a la difunta Gran Bretaña.
 Respingo que lo da quien más se empina.

Y mientras se la ignora o se la extraña
 a una Europa que, al serlo, fue latina,
 ya no se habla en cristiano ni en España.

« Non parla greco, Europa, bensì yankee »

Non parla greco, Europa, bensì yankee,
 credendolo europeo (prendendo granchi):
 babelico belato e balbettò
 che si americanizza da vichingo.

Mai si sognò, l'impero carolingio,
 l'incontinenza del cocacolio.
 Né Bonaparte ebbe al suo desiderio
 tale risposta, responso o schifio.

Risposta che è scommessa ed è magagna.
Responso alla defunta Gran Bretagna.
Schiffo di chi più si alza sulle punte.

E mentre già si ignora o recrimina
un'Europa che, viva, fu latina,
non si parla cristiano neanche in Spagna.

Danielle Londei
Università degli Studi di Bologna
danielle.digaetano@unibo.it

Quelques bonnes raisons de définir et historiciser le champ du FLE

La définition d'une discipline, son centre et ses pourtours, ses dimensions, ses influences ne sont pas fixés une fois pour toutes. Tout au contraire. Selon les époques, selon les lieux, certaines disciplines ont pu être des phares qui ont irradié leur lumière sur d'autres, les ont inspirés, ou même ont servi de modèle de référence. Ces mêmes disciplines ont pu décliner, voire disparaître. Certaines d'entre elles ont des filiations d'autres disciplines qui se sont émancipées, se sont rendues autonomes et ont choisi de parcourir des chemins différents. C'est l'histoire des savoirs qui nous en rend compte, qui nous fait comprendre où, quand, comment des choix ont prévalu, des orientations ont été prises, des objets de recherche ont été privilégiés ou abandonnés.

Parfois la nomination et le positionnement de ces aires peuvent paraître incertains, indéterminés, opaques et alors un parcours historique à partir des origines peut aider à retrouver le fil d'Ariane... C'est sans doute le cas et la nécessité du Français Langue Étrangère, le « FLE » pour les spécialistes.

1. Le FLE, une discipline ou un champ ?

Qu'est-ce une discipline ?

Les sciences de l'homme (ou sciences sociales, ou sciences humaines) dans lesquelles s'inscrit le Français Langue Étrangère, sont maintenant scientifiquement et socialement bien établies. Des concepts, des théories, des méthodes, des connaissances sont partagés par l'ensemble de ceux qui se réclament de chacune de ces aires scientifiques.

Cette existence sociale n'empêche d'ailleurs pas qu'on déclare souvent les sciences de l'homme en crise, ou plus savamment, qu'on affirme qu'elles n'ont pas encore fait leur coupure épistémologique, ou qu'elles n'ont pas encore dépassé le stade paraparadigmatique.

C'est au cours du XIX^e siècle que les différentes sciences – et pas seulement les sciences de l'homme – ont commencé à se constituer, institutionnellement,

telles que nous les connaissons aujourd'hui. Mais cognitivement, et dans les pratiques, la plupart ont des origines plus anciennes.

Ainsi, dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot, l'article « Discipline » occupe une place tout à fait mineure. Au sens « propre », « discipline » est assimilée à instruction ou éducation et au sens « figuré », elle constituerait « un mode de vie régulé selon les lois de chaque profession ». Il s'agit d'un concept d'importance secondaire – la discipline se limite à un dispositif de constrictions externes, institutionnelles ou corporelles. Tandis que, de manière surprenante, le traitement du terme « discipline », dans le célèbre article « Art » écrit par Diderot (1751), s'inscrit lui dans le filon de la réflexion de la Renaissance et du XVII^e siècle. Ainsi, « art », terme abstrait et métaphysique, aurait la généalogie et la signification suivante : « *art* » ou plus tard « science », ou enfin, « discipline » est le centre d'observation sur la nature, l'usage, les qualités des êtres et de leurs symboles relatifs, et devient un système avec des règles et des instruments coordonnés vers une même fin. Telle est une discipline en général. Les sciences et les arts sont des lieux de convergence organisés et de réflexions sur des objets de différente nature. Au XVIII^e siècle, il aurait été « absurde » prétendre connaître quelque chose qui n'entrerait pas dans une discipline.

L'appartenance du texte de Diderot à la tradition aristotélique est plus apparente que réelle car de fait, l'*Encyclopédie* est animée par des préoccupations qui se trouvent aux antipodes d'une intention définitoire, classificatoire et systémique. Cet article se range parfaitement dans son époque où l'archipel des connaissances scientifiques modernes chasse définitivement l'édifice traditionnel des disciplines, pour aboutir à une théorie générale des disciplines en tant que telles.

Ainsi prend fin le long parcours d'élaboration conceptuelle qui, depuis l'Antiquité, essayait de définir un ordre des disciplines.

Pour Diderot, l'objet disciplinaire a pour unique fondement un centre autour duquel se rallient tous les concepts et d'où proviennent les vérités des principes ainsi que les conclusions de chaque discipline. Cet objet doit être univoque parce que tout ce qui est ambigu confond l'intellect et ne permet pas de passer d'un état indéterminé à un état déterminé. Enfin, remarquons que le XVIII^e siècle confirme et souligne le lien intrinsèque entre les disciplines et l'enseignement. Comenius mettait déjà en évidence deux sens de discipline : ce que l'on enseigne et l'acte d'enseigner (1657). Bien avant encore, Aristote se limitait à hériter l'idée traditionnelle qu'une discipline est ce qui peut s'enseigner. Cette dépendance réciproque de la science et de l'enseignement est à la base de l'ambiguïté que le concept de discipline présentera plus tard. Et ce ne sera qu'au début du XIX^e siècle, à l'époque de la création de l'Université de Berlin, que l'on explicitera formellement le principe d'une distinction entre la « recherche » et l'« enseignement ». Reste que pour Aristote, comme pour Euclide, science et enseignement ont une base commune, et que l'enseignement acquiert ainsi une

portée épistémologique. Par ailleurs, la théorie de l'*habitus* d'Aristote concernant les vertus intellectuelles et une théorie de l'apprentissage ne précèdent pas un savoir, mais se forment dans et par l'acquisition de celui-ci. Être philosophe, savant ou « artiste » dépend du fait de posséder une philosophie, une science ou un « art » : l'adaptation à l'un de ces savoirs se réalise grâce à l'exercice, elle se construit.

Au XIX^e siècle, la physique mathématique constituera le modèle dominant de l'intelligibilité scientifique et on ne pourra plus affirmer que dans l'organisation moderne des disciplines, la finalité de la transmission conditionne la tendance à la découverte ; dès lors, on distinguera nettement la branche d'un savoir scientifique et la matière appartenant au curriculum d'études.

Au XX^e siècle, les sciences s'insèrent dans un cadre disciplinaire où de nouvelles disciplines progressent et du fait même qu'aucun consensus ne s'est réalisé autour de l'intelligibilité du système (ou de l'ensemble) des sciences, se développent plusieurs modèles disciplinaires alternatifs, parfois partiellement compatibles entre eux.

Au modèle caractérisé par la prééminence d'une discipline, se substitue l'affirmation de l'irréductibilité entre les différentes disciplines.

Émile Benveniste (1974), dans le chapitre XVII du 2^{ème} volume de *Problèmes de linguistique générale*, intitule celui-ci « Genèse du terme 'scientifique' » et il explique que ce qui caractérise de manière déterminante une discipline scientifique est la constitution d'une terminologie propre en tant qu'avènement ou développement d'une conceptualisation nouvelle qui signale par là un moment décisif de son histoire. Il va jusqu'à énoncer :

« On pourrait même dire que l'histoire propre d'une science se résume en celle de ses termes propres. Une science ne commence d'exister ou ne peut s'imposer que dans la mesure où elle fait exister ou elle impose des concepts dans leur dénomination [...] ; en dénommant son objet, celui-ci pouvant être un *ordre* de phénomènes, un *domaine* nouveau ou un mode nouveau de relation entre certaines données » (1974 : 247).

Il faut donc entendre que « dénommer » signifie créer un concept et que c'est là l'opération en même temps première et dernière d'une science. L'apparition ou la transformation des termes essentiels d'une science sont des événements majeurs de son évolution du fait même que les étapes de la pensée sont jalonnées par ces termes qui en retracent les progrès décisifs. C'est que étant par nature des inventions, ils stimulent l'inventivité. Benveniste regrette que l'histoire des sciences ne mette pas suffisamment à leur juste place ces créations, qui passent pour n'intéresser que les lexicographes.

Son étude sur l'adjectif « scientifique » en est une excellente illustration (1974 : 248) : à partir de l'étude des dérivés en *-fique* sur base de substantif abstrait, il analyse la fonction « factive » très prononcée et démontre que ce dérivé porte au sens « qui fait la science », donc qui sert à construire la science.

1.2. Le FLE, un champ à explorer

Dans un parcours historique, une discipline comme la didactique du FLE s'est définie de manière différente au cours des années, du fait de ses différentes insertions institutionnelles et donc sociales. Elle a évolué en fonction de ses possibilités d'insertion et des possibilités que lui assuraient celles-ci.

La question spécifique, tout aussi prospective que rétrospective, sera celle des droits et des devoirs nouveaux, non seulement d'un point de vue strictement pédagogique, mais aussi du point de vue scientifique, que donne à la didactique du FLE son insertion universitaire au sein des départements des sciences du langage.

Mais lorsque nous nous référons au FLE, de quel objet parlons-nous ? D'une discipline à part entière, d'une discipline scolaire ou pédagogique, d'un champ... ? Et si nous entreprenons d'en faire un terrain d'étude historique, comment centrer l'objet pour ne pas aller piétiner d'autres aires d'étude, comme l'histoire de l'enseignement, l'histoire des manuels, l'histoire de l'institution scolaire... ?

Prenons du recul. La référence à Ferdinand Brunot est incontournable car il fut le premier et le seul alors à avoir défini le champ de l'histoire du français langue étrangère dans ses trois dimensions : sociologique, pédagogique, linguistique, à l'avoir « positionné » – nous dit André Reboullet – dans le champ plus vaste de l'histoire de l'action culturelle française à l'étranger et, au-delà, dans l'histoire de la langue française. Ce que Brunot entendait par le « français hors de France » ne se limitait pas au seul enseignement de la langue, mais la part faite à celle-ci était ample. L'auteur, esprit curieux, ne voulait rien ignorer ni dans le temps, ni dans l'espace. Brunot a ouvert toutes les voies et à partir de là, André Reboullet, en 1987, proposait, dans un article du « Français dans le Monde » (n. 208) un parcours-programme de recherche qui a été poursuivi, au moins en grande partie.

Cette même année, Louis Porcher publiait *Champs de Signes – États de la diffusion du français langue étrangère* (PORCHER 1987). Dans cet essai, il réfléchissait sur une hypothèse et sur un projet : si l'on considère le FLE comme un champ, il faut, écrivait-il, « du même coup se donner la tâche de le construire... c'est-à-dire faire fonctionner à son propos un ensemble de concepts opératoires ».

Un champ est donc un être conceptuel, abstrait, un concept organisateur et non pas un domaine concret, qui existerait tout fait. Toutefois, cette construction conceptuelle, parce qu'elle a pour fonction de rendre raison d'un secteur de l'expérience sociale, n'est pas indépendante de celui-ci. Elle cherche à le lire de manière explicative. Il lui faut identifier, construire, dans la situation empirique, les éléments qui permettent de valider l'explication proposée. C'est donc un double mouvement bachelardien, abstrait-concret, qui constitue l'objectif de la démarche (BACHELARD 1949).

Pour qu'il y ait champ, il faut qu'il y ait des enjeux et des acteurs, c'est-à-dire des biens (matériels et symboliques) et des agents (individus, groupes, institutions) qui les poursuivent selon des stratégies réglées.

Il va de soi que ce mode d'explication travaille sur le mode de l'objectivation : l'historien et le sociologue disent seulement comment se sont posées ou se passent les actions observées. Il convient de ne jamais oublier que l'objectivation, par les catégories et les techniques qu'elle engage, présuppose toujours une construction sociale dont elle est le produit.

Le champ du FLE, comme tous les champs, est constitué par un ensemble de positions en relation constante les unes avec les autres. Sa configuration évolue sans cesse, façonnée par le jeu des positions qu'elle contribue à engendrer.

On distinguera un quadripartisme formé par :

- *les acteurs* : apprenants, enseignants, chercheurs-formateurs, éditeurs, administrateurs ;

- *les institutions* : établissements d'enseignement, de formation-recherche, institutions de diffusions (revues), d'éditions, institutions tecnico-politiques (Ministères) ;

- *les objets et les produits* : manuels, les méthodes, matériels multimédia... ;

- *les propos* : la langue et la culture française.

Ces quatre catégories interfèrent constamment les unes avec les autres, et ont des modalités propres d'exhibition : le champ universitaire, le champ des grandes institutions spécialisées, le champ éditorial... Ce sont donc des homologues qu'il convient de repérer. Les enjeux universitaires, par exemple, ne sont pas les mêmes que les enjeux éditoriaux, mais ils entretiennent des relations complexes de synergie, de contradiction... et suscitent des stratégies d'appropriation par les agents. Il nous faut repérer les joueurs, les règles et les enjeux, en sachant que se jouent simultanément de multiples parties singulières mais qui, en même temps, obéissent à des principes communs. Toutefois, quand on cherche à circonscrire ce champ, empiriquement ou de manière opératoire, celui-ci déborde constamment toute tentative de définition. Les bornes du domaine échappent à une immobilisation conventionnelle, même provisoire, tant dans les temps que dans l'espace. En effet, les signes à l'aide desquels on pourrait établir et reconnaître l'identité d'un champ sont clairement repérables, même s'ils sont à construire et à ordonnancer, et même si l'on sait bien que l'analyse du champ en le construisant le transforme. On court toujours le risque de donner l'impression de croire à l'existence d'un champ tout fait, antérieur à l'analyse. Mais la croyance partagée, dans l'ordre des biens symboliques, institue un milieu de référence qui, lui, sollicite et autorise la construction historique et sociologique.

Ce passage de la recherche-action vers la recherche descriptive et explicative est seul susceptible d'assurer au FLE sa pérennité.

Enfin, l'état du champ actuel est toujours fonction des cheminements

historiques par lesquels chacune des positions s'est constituée et de ceux par lesquels se sont élaborées les relations entre ces positions.

2. Pourquoi faire l'histoire du FLE ?

2.1. L'opération historique

Que fabrique l'historien lorsqu'il fait de l'histoire ? À quoi travaille-t-il ? Que produit-il ? Si le travail historique se caractérise par la détermination de « lieux de pertinence », c'est-à-dire par une topique, il ne renonce pas pour autant à inscrire les unités de sens (ou de faits) ainsi déterminés dans des relations de production. Il s'attache donc à montrer la relation entre des produits et des lieux de production. C'est-à-dire qu'il faut entendre par histoire une pratique (une discipline), son résultat (un discours) et leur rapport. En histoire, comme ailleurs, une pratique sans théorie verserait nécessairement dans le dogmatisme de « valeurs éternelles » ou dans l'apologie d'un « intemporel ». Dans cette optique, ce qui est acceptable est une théorie sur l'espace d'une société qui organise les procédures propres à une discipline.

Cette référence à l'analyse des préalables dont le discours ne parle pas permettra de préciser les lois silencieuses qui circonscrivent l'espace de l'opération historique. L'écriture historique se construit en fonction de cet espace.

Il a été amplement montré (Foucault, Veyne...) que toute interprétation historique dépend d'un système de référence, que ce système demeure une « philosophie » implicite particulière et que, s'infiltrant dans le travail d'analyse, l'organisant à son insu, il renvoie à la « subjectivité » de l'auteur, en fonction de laquelle s'organisent la mise en place d'un matériau, les méthodologies de son déchiffrement et le discours de l'exposé.

Cette place cachée par l'analyse qui exorbite le rapport du sujet individuel à son objet, c'est une institution du savoir. Elle marque l'origine des « sciences modernes » et la naissance de disciplines qui étaient liées à la création de groupes.

Il est donc impossible d'analyser ou de faire un discours historique indépendamment de l'institution en fonction de laquelle il est organisé. Par discours, faut-il entendre le genre historique lui-même, ou plutôt, dans la perspective de Michel Foucault : « une pratique discursive » ?

Finalement, qu'est ce qu'un texte de valeur en histoire ?

On pourrait répondre : c'est celui qui est reconnu tel par des pairs. Celui qui peut être situé dans un ensemble opératoire. Le texte d'histoire est à la fois un résultat et un symptôme du groupe qui fonctionne comme un laboratoire. Une étude historique est le produit d'un lieu, d'un moment, bref, d'un contexte socio-culturel.

2.2. L'opération historique du FLE

L'histoire dispose d'un point de vue privilégié. L'expérience de la longue durée lui permet parfois de recouvrir dans un même faisceau d'observation toute la gamme des événements d'un enseignement disciplinaire. La mise en perspective historique et l'éclairage nouveau qu'un enseignement spécifique apporte sur la nature de cet objet culturel.

Alors que l'histoire de l'enseignement peut se réclamer d'une tradition largement séculaire, l'étude historique des contenus de l'enseignement du FLE n'a que rarement suscité l'intérêt des enseignants et des chercheurs. Toutefois, l'association SIHFLES¹, née en 1987, s'est donnée comme aire de recherche privilégiée, justement, l'histoire du Français Langue Étrangère (FLE). Remarquons que ce n'est que depuis quatre décennies qu'une problématisation plus générale a été posée, à savoir : la notion d'histoire des disciplines scolaires a-t-elle un sens ? L'histoire des différentes disciplines présente-t-elle des analogies, des traits communs, des lignes de force ? Enfin, l'observation historique autorise-t-elle à dégager des règles de fonctionnement, voire un ou plusieurs modèles disciplinaires, dont la connaissance pourrait être de quelque utilité dans les débats pédagogiques actuels et donc à la formation des enseignants ? (PORCHER 1986)

Appliqué à l'enseignement, la notion de « discipline » n'a guère fait l'objet de réflexion approfondie. Les définitions qui en sont données ne s'accordent en fait que sur la nécessité de couvrir l'usage banal du terme, lequel ne s'est pas distingué de termes synonymes comme « matière » ou « contenu » de l'enseignement (PORCHER 1986). Voilà pourquoi nous nous sommes rangés sur la notion de « champ » proposée par Louis Porcher, qui affrontait la complexité du Français Langue Étrangère de manière plus ample, malgré tous les risques encourus. Il reviendrait donc à l'historien de définir la notion de la discipline en même temps qu'il en fait l'histoire.

Notons que l'apparition, au cours des premières décennies du XX^e siècle, du terme « discipline » dans son nouveau sens comblera une lacune lexicologique. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, enfin, le terme « discipline » va perdre la force qui le caractérisait jusque là et deviendra une pure et simple rubrique qui classe les matières de l'enseignement. Mais, aussi affaibli soit-il, il n'en a pas moins conservé et apporté à la langue une valeur spécifique, propre à la classe, indépendante dans une certaine mesure de toute réalité culturelle extérieure à l'école et jouissant d'une organisation, d'une économie et d'une

¹ Cf. le site internet de l'association: <http://fle.asso.free.fr/sihlfles>.

efficacité qu'elle ne semble devoir à rien d'autre qu'à elle-même, c'est-à-dire à sa propre histoire.

Dans l'opinion commune, l'école enseigne les sciences qui ont fait leurs preuves ailleurs. Les disciplines se réduisent dans cette hypothèse, à des « méthodologies », à des méthodes, voire des techniques. Ainsi, à côté de la discipline vulgarisation, s'est imposée l'image de la pédagogie comme lieu d'enseignement contextualisé. Ce schéma, largement accepté par les pédagogues, les didacticiens et les historiens, ne laisse aucune place à l'existence autonome des disciplines : elles ne sont que des combinaisons de savoirs et de méthodes pédagogiques. L'histoire culturelle d'une part, l'histoire de la pédagogie de l'autre avaient jusque là, occupé et drainé la totalité du champ. L'exemple de l'histoire de la grammaire scolaire superbement étudiée par André Chervel (1998) montre qu'une *contre-preuve* peut être apportée. Ainsi la théorie grammaticale enseignée à l'école n'a pas été l'expression des sciences de référence, mais elle a été historiquement créée par l'école elle-même : dans l'école pour l'école. Ce qui suffirait déjà pour la distinguer d'une vulgarisation. La pédagogie n'est que l'élément qui transforme les enseignements en apprentissages.

Tant qu'on se refuse à reconnaître la réalité spécifique des disciplines d'enseignement, le système scolaire n'est qu'une institution particulière qui reçoit et met en contact deux types de population (enseignants/enseignés), où conformément à une politique éducative ou à une orientation pédagogique, il « s'enseigne » un certain nombre de matières dont la nature n'est nullement problématique.

Tout change, évidemment, à partir du moment où l'on renonce à identifier les contenus d'enseignement avec des vulgarisations ou des adaptations ou même des transpositions. De fait, les disciplines d'enseignement sont irréductibles par nature à des catégories historiographiques traditionnelles. Elles s'attachent à trouver dans l'école elle-même le principe d'une recherche et d'une description historique spécifique. Sa justification ressort de la considération de la nature même de l'école. En d'autres termes, elle s'efforce de « théoriser » des concepts et des pratiques qui sont liées à l'expérience multiséculaire de l'enseignement/apprentissage des langues étrangères, qui sont, explicitement ou non, attestées dans les théories et les méthodologies, outils dont disposent les enseignants pour se former ou pour enseigner.

L'étude des propriétés des disciplines scolaires amène à mettre en évidence le caractère éminemment créatif du système scolaire et méritent un intérêt tout particulier : les disciplines qui ont eu cours dans l'histoire de l'enseignement du français constituent à chaque époque un ensemble fini et aux bornes nettement tracées. (PORCHER 1987)

Si la didactique du FLE est loin de se réduire à la méthodologie, c'est par elle et autour d'elle que la didactique du FLE s'est progressivement rendue autonome

des disciplines connexes, même si ce désengagement n'est pas parfaitement achevé.

C'est aux circonstances de sa genèse et à son organisation interne que le FLE doit le rôle, en partie sous-estimé, mais considérable, qu'il joue dans l'histoire de l'enseignement interculturel, car ce sont bien les disciplines enseignées qui déterminent les traits principaux du système scolaire.

La didactique a tout à la fois une longue et une récente tradition, sous ce nom ou sous d'autres. Il convient, liminairement, de rappeler que pour aller de l'avant, il n'est jamais inutile de savoir d'où l'on vient. La légitimation d'une pratique, même sans lignée prestigieuse, passe par une connaissance de ses origines, de son évolution, des conditions changeantes de son action comme le souligne notre auteur de référence, Louis Porcher.

Mettre au clair le passé est une partie d'un programme disciplinaire et si cela concerne les didacticiens soucieux d'asseoir leur domaine, rien ne dit qu'ils soient eux-mêmes toujours les mieux placés pour mener à bien l'entreprise : faire l'histoire et faire de l'histoire restent deux activités distinctes. Ou bien, il nous faut alors considérer que l'étude de l'histoire du FLE menée par les didacticiens répond à des besoins et à des objectifs autres que l'analyse et l'interprétation de la discipline faites par les historiens.

C'est parce que nous avons le concept que l'histoire du FLE est un lieu non tant de mémoire que plutôt de formation des futurs enseignants, que nous allons raconter le passé, que nous allons le questionner.

Le processus de circulation entre les disciplines, les hybridations et les contaminations théoriques, méthodologiques et applicatives ont remis en discussion la conviction qu'il existe bien un champ reconnaissable et autonome. Toutefois, la voie de secours pour le FLE semble être celle de reconnaître une antériorité pour le futur, une qualité du « cela est advenu ». C'est également une action protectrice au risque de perte de ce qu'il y a de mieux, de positif de l'ancienne didactique.

C'est dans la perspective d'une reconnaissance d'un tel futur ouvert qu'il convient de considérer les ressources des études historiques de ce champ.

Dans cette optique, celle d'une narration du FLE, une option distincte de celle historiographique, peut être proposée. C'est encore Louis Porcher (2013) qui s'en est fait le promoteur. Il s'agit d'appliquer au FLE le concept dit *storytelling*, qui n'a pas été suffisamment exploité en France, mais qui offre une grande fertilité potentielle.

Louis Porcher dénonce la difficulté d'appliquer ce concept au FLE au manque de production d'œuvres d'envergure, au fait que ces dernières décennies, il n'y a pas eu de véritables leaders capables de donner des assises reconnues à cette discipline et donc de fournir une unité qui consente de constituer un champ autonome en lui conférant sa singularité et sa définition. Sans doute ce jugement

est-il trop sévère car il n'empêche que l'enseignement du français langue étrangère tisse une présence de la francité, contribue à développer une image de la France et présente une somme de distinctions. Parmi les principales, se démarque celle opposant le FLE au français langue maternelle. Il a été très difficile d'instaurer en France une formation universitaire tout entière dédiée au FLE justement parce que les professeurs de français refusaient, par exemple, l'introduction dans les cursus d'une matière, l'anthropologie culturelle, qui prenait en considération le rapport langue/culture comme fondant de la nouvelle discipline. Durant la décennie 1970-1980, on se trouve en plein processus de légitimation et l'on parvient avec peine à accéder à une autonomie domaniale.

Toutefois, la création d'institutions spécifiques (CIEP, CREDIF, BELC...) auxquelles s'ajoutent plus de trente universités consentirent l'affirmation et l'indépendance du FLE. Ce fut surtout la linguistique qui s'empara de cette aire, alors que le français langue étrangère a autant à voir avec la psychologie, la sociologie, l'anthropologie culturelle, les sciences de l'éducation.

Durant la narration proposée par Louis Porcher, notre auteur ne manque pas de reprocher aux tenants du FLE d'avoir refusé, de manière injustifiable, à s'intéresser aux problèmes des migrants dans les classes françaises, aux difficultés de langue et culture que ces derniers devaient affronter. Les théoriciens du FLE ont une grave responsabilité : ils auraient dû incorporer cette dimension dès le début et s'intéresser plus tôt au statut multilingue de cette population vivant en France.

Louis Porcher propose un *storytelling* du FLE à travers l'histoire de ces représentations. Mais, il faut le souligner, il s'agit bien d'une narration et d'autres narrations sont potentiellement envisageables, selon les éléments pris en compte ou selon le point de vue du narrateur, car le *storytelling* est multivalent et la définition de la discipline qui en ressort est « bariolée », comme le disait déjà Platon. Ce qui signifie qu'il conviendra de considérer le *storytelling* au pied à la lettre : il s'agit de « raconter une histoire », d'étudier un objet — ici une discipline — comme pouvant s'inscrire dans un récit, « trouver sa place dans une histoire que l'on puisse raconter » nous dit l'auteur qui s'est prêté à cet exercice (2013).

Ce serait manifestement un angle neuf pour aborder ce domaine de l'éducation, qui sélectionnerait les éléments en fonction des objectifs de formation des enseignants. Le *storytelling* est à considérer comme une forme d'approche d'une « vérité approximative » dirait Gaston Bachelard, là où aucune « vérité » ne peut être constituée car de manière générale n'importe quelle science ne fait jamais qu'engendrer une histoire...

Conclusion

Aucun savoir n'est immobile et immuable. Tout savoir se déplace avec ceux qui le transmettent, s'enrichit ou s'appauvrit selon les aléas des héritages qui le font passer d'un maître à des disciples, d'une génération à la suivante, d'un pays à d'autres.

Nécessairement inscrit dans des paramètres spatio-temporels, chaque savoir disciplinaire est tributaire des techniques changeantes qui le façonnent, le configurent, le véhiculent. Chaque savoir s'étend, se ramifie, se complexifie au fur et à mesure que se constituent, se développent, prospèrent ou déclinent les collectifs de ceux qui en sont pour un temps les auteurs et les acteurs. L'histoire de toute science – et donc également celle du FLE – ne se sépare pas d'une géographie des savoirs. Dès lors, comment définir l'espace-temps de notre discipline ? On peut y répondre par deux constats remarquables : sa longévité et l'apparition continue de nouvelles institutions, leur rayonnement dans des contextes tantôt centripètes, tantôt centrifuges et toujours plus polycentriques.

Plutôt que d'articuler des séquences factuelles à la façon d'une histoire événementielle, ou de distinguer des contenus doctrinaux, une approche « métahistorique » – comme peut l'être le *storytelling* – fera ressortir la cohérence d'une tradition de savoir dans la diversité de ses expressions en spécifiant les modes d'inscription spatio-temporelle de ses pratiques de transmission.

Références bibliographiques

- BACHELARD, G., 1949, *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF.
- BESSE, H., 1986, « Pour un retour à la méthodologie », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 64, p. 7-16.
- BRUNOT, F., 1966-1972, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin.
- CHERVEL, A., 1998, *La Culture scolaire, une approche historique*, Paris, Belin.
- CHEVALLARD, Y., 1985, *La transposition didactique*, Grenoble, La Pensée Sauvage.
- COSTE, D., 1986, « Didactique et diffusion du français langue étrangère. Questions de priorité », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 64, p. 17-29.
- FOUCAULT, M., 1969, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- LE GOFF, J.P., NORA P. (éds), 1974, *Faire l'histoire, nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard.
- PORCHER, L., 1986, « Priorités institutionnelles », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 64, p. 75-89.
- PORCHER, L., 1987, *Champs de signes. États de la diffusion du français langue étrangère*, Paris, Didier.
- PORCHER, L., GROUX, D. 2013, (éd.), « Le *storytelling*. Un angle neuf pour aborder des disciplines multiples ? », *Éducation comparée*, septembre, n. 10.

REBOULLET, A., 1987, « Pour une histoire de l'enseignement du FLE », *Le Français dans le Monde*, n. 208, p. 55-60.

Domenica Iaria
Università degli Studi di Messina
diaria@unime.it

Quelques notes sur la phraséodidactique à l'Université

Un grand nombre de publications sur la phraséologie et sur son rôle dans le processus de la communication intra- et inter-linguistique enregistrent le progrès considérable de la réflexion scientifique sur ce sujet et non seulement dans les différentes branches de la linguistique ou dans les domaines de la psychologie (et de la psychologie interculturelle en particulier). Aujourd'hui, on dispose aussi d'une bonne bibliographie qui confirme la nécessité de l'enseignement des unités lexicales figées à n'importe quel niveau de la formation scolaire et universitaire, et qui propose d'intéressantes « pistes didactiques » (COLSON 1992 : 172-176) concernant ces unités ; en outre, le CECR constitue un support pour cette nouvelle discipline qu'est la phraséodidactique en lui offrant le dessin quantitatif et qualitatif d'un parcours possible dans le cadre d'une approche visant une compétence linguistique et socioculturelle. Et si, en général, les manuels scolaires sont encore avares sur ce sujet¹, on peut maintenant profiter d'un outil précieux, *La didactique du français idiomatique* d'Isabel Gonzalez Rey, conçu en tenant compte des résultats de la recherche (auxquels l'auteure a beaucoup contribué), destiné aux enseignants mais aussi à

tous ceux qui désirent s'initier à la phraséologie du français langue étrangère à partir du niveau A jusqu'à sa maîtrise au niveau C, tel qu'il est recommandé dans le Cadre européen de référence (GONZALEZ REY 2007 : 34).²

¹ Paolo E. Balboni souligne que l'acquisition du lexique (du mot et des unités figées, qu'il appelle « item lessicali ») et les techniques d'enseignement correspondantes ont été longtemps négligées : « Insegnare il lessico – carico di valenze e connotazioni culturali, spesso impreciso e ridotto in chi studia una lingua straniera, variabile da regione a regione, continuamente *in fieri* – è molto più difficile che non lavorare sui sistemi chiusi della morfologia e della sintassi, e per questo forse è trascurato non solo nella prassi didattica, ma soprattutto nei materiali per l'insegnamento delle lingue. Ma per andare in giro a Babele, ricordiamocelo, porteremo in valigia un dizionario e non un libro di grammatica... » (BALBONI 2006 : 121). Dans sa conclusion, Paolo E. Balboni fait allusion à une phrase attribuée à Stephen Krashen qu'il reprend de SERRA BORNETO (1998 : 227).

² En fait, tout en estimant positive la valorisation des expressions figées dans le CERC,

Après une dense introduction sur la phraséologie et la phraséodidactique, l'ouvrage présente deux niveaux d'entraînement et un glossaire comprenant les expressions figées traitées dont la typologie est simplifiée en trois groupes : expressions idiomatiques, divisées en 1) expressions de la conversation et 2) syntagmes idiomatiques ; 3) collocations ; 4) parémies.

Chaque niveau comprend 16 leçons (4 pour chaque type) constituées par 5 exercices qui exploitent des techniques différentes correspondant à des démarches didactiques en progression et suivant les objectifs annoncés en tête des leçons (au total : 49 pour le premier niveau et 55 pour le second). L'intégration dans les méthodes scolaires de ces leçons si complètes et si précises dans leur objectif principal – la possession active d'un indispensable fonds lexical –³ pose, toutefois, des problèmes. Les deux niveaux ne s'adressent pas à un public ou à une institution scolaire déterminés : du niveau A jusqu'au niveau C, affirme tout simplement Isabel Gonzales Rey. Ce serait à l'enseignant, donc, d'établir quelle leçon choisir et à quel moment de la programmation didactique l'activer en classe. Mais quel enseignant dans le panorama scolaire italien, où le système se fonde sur la précarité des professeurs, sur des ressources limitées et sur un horaire de plus en plus réduit (surtout pour la langue française) pour des classes difficiles à gérer parce que nombreuses et qui plus est peu homogènes ? Il est vrai que tout style d'enseignement doit normalement être prêt à se heurter aux obstacles et aux contraintes existant dans la structure scolaire d'application ; mais dans une telle perspective, la programmation à long terme perd en cohérence et en cohésion, et la continuité et la progression dans l'apprentissage passent souvent au second plan.

Dans une perspective universitaire – où l'on place idéalement le niveau C du CECR – les techniques d'entraînement élaborées par Gonzales Rey pourraient bien seconder le travail des lecteurs, qui représentent le trait d'union avec le contexte de la langue cible, c'est-à-dire avec ce qui relève de la communication de tous les jours dans les pays qui ont cette langue en partage. Mais là on doit se confronter à une politique – non seulement italienne – peu éclairée, surtout à notre époque, où les problèmes économiques pèsent sur la possibilité pour les étudiants de se rendre à l'étranger sans la participation des familles, même quand ils bénéficient d'une (modeste) bourse Erasmus.

Isabel Gonzales Rey avance quelques critiques sur leur classification en tant qu'éléments essentiellement lexicaux et « propres de l'interaction orale » et sur la répartition par niveaux de compétence qu'elle juge peu rigoureuse (p. 24).

³ Plus exactement, cette méthode a pour but d'« amener l'élève non seulement à la sensibilisation mais aussi à la possession active d'unités figées disponibles dans son fonds lexical pour le maniement de la langue à un niveau qui l'égale à celui d'un locuteur natif » (GONZALEZ REY 2007: 34).

Au-delà des problèmes qui ne manquent certes pas, le côté didactique semble jouir de quelques avantages à l'université. Dans la majorité des cas, l'étudiant choisit un domaine et un cursus à l'intérieur duquel il peut aussi privilégier certaines disciplines ; il devrait donc être plus motivé pour l'étude de la langue et de la culture préférées. De plus, l'enseignant organise en toute liberté ses cours⁴ et il peut les intégrer, si les ressources financières le permettent, avec des conférences ou des séminaires tenus par des spécialistes. En outre, les acteurs étant des adultes responsables, l'approche n'est plus essentiellement pédagogique mais, dans une certaine mesure, de collaboration, de *co*-opération. Dans le système 3+2 en vigueur actuellement et pour certains cursus en particulier (par exemple : interprètes et traducteurs), le parcours universitaire vise une formation « professionnalisante » et l'enseignant doit garantir une progression vers des compétences métalinguistiques, c'est-à-dire qu'il doit habituer ses élèves à analyser, à évaluer et à structurer en toute autonomie, mais d'une façon explicite et pratique, ce qu'ils apprennent. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un enseignant-chercheur à qui on demande de partager les résultats de ses recherches, dont on attend l'innovation méthodologique, l'expérimentation de techniques nouvelles, et cela sans aucun préjugé.

L'étude des syntagmes figés, et en particulier de certaines expressions idiomatiques ou métaphorisées, tout en mettant à l'épreuve l'étudiant dès sa première rencontre avec une langue étrangère, ravive l'enthousiasme et la curiosité ; et les conséquences sont, en général, satisfaisantes pour les enseignants⁵. Toutefois, la tâche n'est pas simple et les difficultés ne manquent pas, en particulier celles qui pourraient entraîner des effets négatifs dans le processus d'apprentissage. Dans les limites d'une année universitaire qui prévoit une charge de 50/60 heures au maximum, l'enseignant doit concilier l'exigence d'une approche théorique⁶ indispensable, exhaustive et le traitement d'un bon nombre de structures, au moins les plus fréquentes selon les phraséologues.

La spécificité, la quantité et la richesse typologique des séquences figées ont suscité une forte préoccupation dès les premières apparitions de la phraséologie dans les manuels de français :

⁴ Pour autant que je sache, les Conseils des études ont rarement mis en cause les programmes présentés au début de l'année universitaire.

⁵ En effet, les cours universitaires sur ce sujet se sont multipliés dernièrement, et dans la programmation de plusieurs langues étrangères.

⁶ Jean-Pierre Colson affirme justement qu'« une didactique de la phraséologie doit reposer sur des assises théoriques, qui ne peuvent être fournies que par la linguistique appliquée » (COLSON 1992 : 166).

pendant la dernière période [à partir de 1830] les concepteurs de manuels sont tous d'accord sur le fait que la phraséologie représente pour l'élève un sérieux écueil à dépasser et qu'il faut l'apprendre par cœur (LILLO 1995 : 77).

Parmi les obstacles qui parsèment le chemin des étudiants vers l'appropriation des unités figées, il y en a trois qui concernent plus particulièrement nos « pistes didactiques » : la mémorisation et le contexte, se rapportant directement au processus d'acculturation que la connaissance de ces structures devrait faciliter et même assurer, et la classification, dont la complexité entraîne des difficultés dans les stratégies de reconnaissance. Il s'agit, en effet, d'une section du lexique dont le classement n'est pas encore établi selon des critères univoques, unanimes et stables, alors que

en phraséologie la typologie n'est pas uniquement un moyen d'observation des faits de langue mais aussi matière à réflexion en soi [...] la base même de la compréhension de la nature et du fonctionnement des unités observées (PECMAN 2004: 144).

Selon Maria Helena Svensson, la complication terminologique dérivant de la diversité de classification a pour conséquence « qu'elle est employée de manière incohérente par les chercheurs ». Il faut donc constater que :

1) en raison du manque de cohérence dans l'usage des termes, le même terme peut donner lieu à des interprétations diverses selon l'approche phraséologique adoptée ;

2) certains chercheurs utilisent des termes mal définis ou contradictoires dans leurs propres travaux (SVENSSON 2004 : 15).

C'est pourquoi elle choisit d'employer un seul syntagme, *expressions figées* :

Pour ce qui est de notre emploi du terme d'expression figée, il est utilisé comme un terme générique réunissant toutes les différentes catégories [...]. Ainsi, il couvre tous les groupes de mots aptes à être jugés comme des unités par les locuteurs, quel que soit le terme employé par d'autres chercheurs. (*ibid.* : 18)

Tout en partageant son souci de simplification, on remarque que ce choix provient d'une notion d'expression figée fondée sur ce que l'auteur envisage comme l'une des deux conditions nécessaires pour reconnaître le figement, c'est-à-dire la mémorisation :⁷

C'est donc surtout le côté psychologique ou mémoriel qui a de l'importance pour ce terme (*ibid.*).

⁷ L'autre critère de figement nécessaire (et suffisant) serait la syntaxe marquée et, en particulier, le blocage.

En ce qui concerne le terme « figée », cette notion décrit, dans notre terminologie, le fait qu'une expression soit mémorisée par les locuteurs d'une langue. Elle est figée « cognitivement » plutôt que syntaxiquement. Cela veut dire que les locuteurs savent que les mots apparaissent ensemble dans telle ou telle construction et que l'utilisation de l'expression en question est conventionnelle et partagée de la plupart des locuteurs (SVENSSON 2002 : 777).

Or, du point de vue de la didactique universitaire, la terminologie, pour compliquée qu'elle soit, ne devrait jamais représenter une entrave pour l'étudiant. Celui-ci, en principe, a déjà atteint une bonne maturité linguistique et la terminologie lui sert pour définir et organiser des notions déjà apprises de façon passive (formules routinières, noms composés, certaines collocations « grammaticales »...), ainsi que pour analyser et assimiler les lectures que l'enseignant lui propose. D'ailleurs, un futur professionnel des langues ne doit jamais être mal à l'aise face aux mots.

En outre, le fait de discerner les similarités et les différences entre plusieurs théories, d'observer leurs exempliers, rend l'étudiant plus habile dans l'application de stratégies de compréhension, dans l'acquisition de patrons utiles pour la manipulation et pour la production.

De toute façon, si l'on doit simplifier pour faciliter, on peut employer le syntagme *unités (lexicales) figées*, le seul qui embrasse toute une typologie qu'il faut quand même identifier au moment de l'analyse. D'autant plus que ce syntagme permet d'expliquer l'existence du figement même dans des expressions monolexicales et dans des holophrases, et de considérer une structure polylexicale en tant que lexie unique.

Quant à l'idée de mémorisation, elle est susceptible d'équivoques et d'erreurs didactiques. Il est vrai que Maria Helena Svensson et d'autres phraséologues se réfèrent à la mémoire à long terme et à la mémorisation en tant que procédé cognitif qui concerne les mécanismes pour l'acquisition permanente d'une connaissance, d'une compétence ; mais il est aussi vrai que dans maintes publications sur les unités figées, on affirme tout simplement qu'*il faut les apprendre par cœur*. En effet, il n'est pas rare de voir des étudiants accablés par d'ennuyeuses listes de structures figées à apprendre par cœur, ou des épreuves d'examens avec des consignes qui demandent de deviner le sens d'expressions littéraires ou argotiques, ou anciennes et non travaillées auparavant. Pendant l'examen oral, on se rend facilement compte si tout ce qui est figé dans la langue étrangère est respecté et, puisqu'il s'agit d'un dialogue, l'enseignant peut insérer dans son discours des unités figées et en vérifier la compréhension⁸. Par contre,

⁸ Il faut toutefois encourager l'étudiant à manifester ses doutes et à considérer ses fautes comme un moment important de son processus d'apprentissage.

on ne devrait plus introduire de devinettes au moment de l'examen écrit : le jeu verbal ou graphique n'est utile que pour une première approche des unités figées et pour des débutants. De même, il serait inutile de proposer les séquences que l'on dit être les plus fréquentes et, certes, présentes dans les exemples des textes théoriques, car on doit présumer qu'à ce niveau-là, l'étudiant les a souvent rencontrées et en bonne partie mémorisées.

En outre, soumettre les séquences déjà travaillées n'est pas une méthode de contrôle fiable et, en plus, ce serait risquer de compromettre la réputation d'un enseignant qui montrerait qu'il ne sait pas gérer son rôle. D'après mon expérience, un exercice écrit prouvant l'acquisition d'une bonne compétence sur ce sujet devrait en premier lieu vérifier si, face à un texte authentique ou didactiquement manipulé, notre élève reconnaît la présence d'unités figées et selon quel critère (référentiel, sémantique, syntaxique) il les a distinguées des formes libres. On peut, en outre, lui demander de déterminer les limites de ces formes dans la phrase, d'en indiquer la composition, la typologie et s'il y a la possibilité de maniements sur l'axe syntagmatique et/ou paradigmatic. Enfin, il est important de tester si l'étudiant se rend compte que les unités en question sont (ou ne sont pas) cohérentes avec la thématique et le registre du texte proposé et s'il est capable de les re-contextualiser dans la production d'une phrase, d'un petit texte ou d'un court dialogue.

Relativement à la fréquence, quels sont les paramètres à estimer pour la mesurer ? Et dans quel contexte sociolinguistique ? La fréquence d'utilisation d'une unité lexicale en linguistique n'est pas une notion empirique ; elle « est une donnée objective quand elle est tirée de l'observation des occurrences du mot dans un corpus, ou ensemble de textes ; mais elle est dépendante de ce corpus » (LEHMANN, MARTIN-BERTHET 2003 : 6). Or, d'après les données recueillies par les spécialistes, il y aurait au moins 30% d'éléments figés dans un texte, et Béatrice Lamiroy,⁹ s'appuyant sur un bon nombre de recherches, souligne que

ce chiffre dépend forcément de ce qu'on entend par élément figé. Pris au sens plus large de phraséologie, les éléments figés représenteraient même 52% d'un texte écrit, et 58% de la production orale (LAMIROY 2010 : 7-8).

D'ailleurs, il suffit de consulter le site du LADL,¹⁰ qui compte 44000 phrases

⁹ Béatrice Lamiroy, professeur à l'Université catholique néerlandophone de Louvain, fait partie de l'équipe d'un projet international (BFQS) pour le recensement et l'enregistrement dans un dictionnaire papier et électronique des expressions verbales figées appartenant au « français commun » de Belgique, France, Québec et Suisse.

¹⁰ Laboratoire d'Automatique Documentaire et Linguistique : <http://ladl.univ-mlv.fr/Accueil>DonnéesLinguistiques>Lexique-Grammaire>Phrasesfigées>.

figées répertoriées, pour affirmer avec Franz Joseph Hausmann (1997 : 277, 284) : « Tout est idiomatique dans les langues [...] l'idiomaticité n'est pas à la périphérie des faits de langue, elle est au cœur ». ¹¹ Gaston Gross insiste sur le phénomène du figement en fournissant, lui aussi, des chiffres :

il s'agit d'un fait central dans les langues : il y a près de 200000 noms composés ou dont la combinatoire n'est pas libre, près de 15000 adjectifs et au moins 30000 verbes figés. (1997 : 202)

Quant à Maurice Gross, le fondateur du LADL, il avait déjà estimé en 1982 que « les formes figées [...] occupent dans le lexique un volume comparable à celui des formes libres correspondantes » (181) ; puis, en 1988, il assurait que « les phrases figées sont plus nombreuses que les phrases libres » (22). Il est évident que même les parlants français ne connaissent point toutes ces formes figées, leurs marques d'usage, leurs variantes ; pour eux, la fréquence dépend des savoirs langagiers qu'ils ont appris ou absorbés tout naturellement dans leur milieu linguistique. En fait, ce n'est pas sur la fréquence des unités libres ou figées à estimer qu'il faut insister dans nos moments didactiques, mais sur des procédés qui assurent la *fréquentation* et la *familiarité* avec la langue étrangère de la part de l'étudiant qui ne vit pas continuellement en contact direct avec l'environnement physique et socioculturel de cette langue. Et enfin, demande-t-on à nos élèves d'apprendre par cœur « un certain nombre de lexies libres, du moins les plus fréquentes » ? Textes et dialogues : voilà « le berceau naturel des phrases » et du bilinguisme (HAGÈGE 2005 : 69).

« Lisez pour vivre », écrivait Flaubert à M^{lle} Leroyer de Chantepie (Croisset, 6 juin 1857). En fait, un bon et vaste répertoire de lectures et d'activités (représentations théâtrales, par exemple), ainsi que les manuels du bon usage et les dictionnaires de référence et spécialisés sont les ressources qui dessinent pour l'étudiant étranger une nouvelle « encyclopédie », un premier contexte ; celui-ci, tout fictif qu'il est, peut l'orienter et lui suggérer la conduite correcte pour entrer en contact avec une culture différente, pour se préparer à comprendre, à accepter (et savoir critiquer aussi), à *vivre* un imaginaire social qui n'est pas le sien.

En réalité, c'est à partir de son contexte pragmatique qu'il faut guider l'élève, sans pour autant se fonder sur de simples procédés de traduction. Ainsi, la première démarche conseillée par tous les didacticiens est de nature contrastive : l'observation des *habitudes* sociolinguistiques, qui rapprochent ou qui éloignent les cultures de la langue cible et de la langue de départ favorise l'apprentissage, prépare l'étudiant à bien réagir aux stimuli qui lui viendraient d'une situation

¹¹ Voir aussi François Rastier, « tout est idiomatique dans une langue » (RASTIER 1997 : 308).

sociale différente et qui pourrait lui procurer des moments d'incompréhension, de confusion, voire d'embarras. D'ailleurs, il connaît, du moins en pratique, le phénomène de ces mots liés d'une façon particulière et presque indissoluble, et il possède certes déjà un stock de formes figées de sa langue. Pour consolider cette connaissance, les « assises théoriques » seront « bâties » sur des textes de lexicologie (et notamment sur le figement), avec une attention particulière aux dictionnaires (de référence et spécialisés) et à leur méthode d'enregistrement et de classification ; elles seront étayées par des exercices qui illustrent le statut de chaque typologie des unités figées. Pour activer la « collaboration » avec l'étudiant sur le plan du contexte étranger et pour déclencher la mémorisation, elles seront accompagnées par deux types de lectures qui serviront de base à un travail dirigé ou à la constitution d'un répertoire personnel. D'une part, on conseillera un certain nombre de textes « obligatoires » ; d'autre part, l'étudiant présentera des lectures libres, suivant ses goûts. Afin de présenter à l'étudiant des variantes et des variations, les lectures obligatoires ne seront pas sélectionnées seulement dans le domaine littéraire et elles ne proviendront pas uniquement de l'Hexagone ; elles seront toutefois choisies en cohérence avec le profil professionnel tracé par le cursus de formation. Quant aux choix de lectures de l'étudiant, on aura l'occasion d'alimenter, de cultiver un plaisir qui aide à fixer l'attention sur un texte ; en outre, ce choix pousse l'étudiant à une sorte d'autoévaluation par rapport à ses connaissances et à l'économie, à la gestion du temps dans le cadre global de ses études.

L'idée d'avoir recours à la littérature pour l'apprentissage de la phraséologie n'est pas neuve, puisqu'elle figure déjà dans le programme didactique proposé par les manuels du XVIII^e siècle :

Ainsi Gauzen en 1751 écrit : « Comme il n'y a rien de plus nécessaire pour apprendre parfaitement une langue que d'en savoir bien la phrase ; et que les manières de s'exprimer en chaque langue sont fort différentes les unes des autres, j'ai cru faire plaisir aux amateurs de la langue française de leur donner un recueil des phrases les plus usitées & les plus modernes dans cette langue et, pour leur en faciliter l'étude, j'ai eu soin de les réduire par ordre alphabétique ». Goudar, un peu plus tard (1782), [...] souligne lui aussi l'importance [de la phraséologie] et propose même une solution personnelle pour son apprentissage : « Il me semble que pour apprendre aisément le français & pour prendre aisément l'usage de ses phrases, il est bon de lire les auteurs modernes et d'y faire un recueil exact des façons de parler les plus usitées en les traduisant juste à l'aide du maître... Ne passons jamais quelque bonne expression sans la noter » (LILLO 1993 : 76).

Le fait de l'appliquer aujourd'hui n'est pas un retour en arrière car, dans la perspective de notre société globalisée, tout a changé, de la notion d'encyclopédie à la conception de littérature et de texte : ce qui s'est développé et transformé d'une façon inimaginable depuis l'époque de Gauzen et de Goudar, c'est la qualité

et la quantité des moyens technologiques à notre disposition. La fréquence des unités figées, ainsi que leur repérage et leur enregistrement dans un recueil personnel ou de groupe¹², peut concerner non seulement des textes imprimés, mais aussi des documents filmiques, télévisés... ou les ressources du web en expansion et en évolution constantes. Ces nouveaux médias dessinent, en fait, d'une façon mieux définie et plus authentique un contexte étranger dont le contact peut se révéler plus solide. La diffusion des ordinateurs, des portables, des tablettes, des smartphones met les étudiants qui les possèdent (la majorité, désormais)¹³ à même de consulter immédiatement ces ressources et de les partager avec leurs camarades. Le rôle de l'enseignant universitaire n'est plus tout simplement *magistral* ; en tant que porteur d'innovation et de recherche, il doit aussi se préparer à montrer et à diriger l'utilisation active et critique d'un réseau d'éléments dont l'apport est grandement avantageux.

Dernière remarque : tout en prévoyant l'activité d'enseignement (et sous le signe de l'innovation et de l'expérimentation), la structure universitaire n'offre aucun système de référence pour la didactique, dont l'évaluation a été jusqu'à maintenant mesurée sur la base des années de service et sur la leçon prévue dans les procédures des concours ; jamais sur la base de la qualité des résultats¹⁴. Quant à la définition de chaque secteur disciplinaire, elle ne trace que les frontières de la recherche et de l'enseignement, des frontières qui s'avèrent être des barrières dans la pratique quotidienne où la collaboration entre différents départements est rare. Pour ce qui est de la méthode et des objectifs de l'instruction universitaire, tout est laissé à l'initiative personnelle, à l'intérêt que les associations des différentes disciplines consacrent à cet aspect de la profession universitaire, et seulement à quelques directions des Conseils d'études, très générales et pour toutes les langues enseignées. Heureusement, il arrive que les enseignants d'une langue décident d'établir un projet commun pour les deux cycles, de constituer une sorte d'équipe didactique qui – tout en préservant la liberté d'enseignement

¹² Sur la création d'un fichier personnel d'expressions figées à l'aide du logiciel FileMaker, voir IARIA 2011 : 143.

¹³ En fait, les nouvelles générations ont une connaissance et une compétence d'emploi de tout ce qui est numérique parfois très avancées dont il faut profiter en classe pour l'interaction dans des activités de groupe.

¹⁴ Les questionnaires proposés aux étudiants sont souvent partiels, surtout quand la fréquence des cours n'est pas obligatoire ; les enquêtes d'Alma Laura concernent aussi l'offre de formation des universités, mais sur la base de leur efficacité pour l'insertion des jeunes « laureati » dans le monde du travail ; l'évaluation ANVUR ne touche qu'aux résultats (quantitatifs surtout) de la recherche et il peut arriver que la production d'un secteur disciplinaire soit sous-estimée à cause d'un seul chercheur qui n'expose pas ses travaux.

individuelle – s’engage à planifier un parcours cohérent et en progression, une approche similaire sur des sujets considérés comme étant essentiels telle que la phraséologie et, afin d’avoir une connaissance « plurielle » des étudiants, une même orientation dans la préparation (choix des différentes typologies d’épreuves pour les deux cycles) et dans l’évaluation des examens (barème élaboré et décidé d’un commun accord) ; enfin, une équipe qui s’engage à créer un référentiel didactique qui profite des connaissances psychopédagogiques, des compétences méthodologiques, de l’expérience de tout un chacun.¹⁵

Bibliographie

- BALBONI, P. E., 2006, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, UTET Università.
- COLSON, J.-P., 1992, « Ébauche d’une didactique des expressions idiomatiques en langue étrangère », *Terminologie et Traduction*, n. 2/3, p. 165-179.
- GONZALEZ REY, I., 2007, *La didactique du français idiomatique*, Fernelmont, E.M.E.
- GROSS, M., 1982, « Une classification des phrases ‘figées’ du français », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 11, n. 2, p. 151-185.
- GROSS, G., 1997, « Du bon usage de la notion de locution », in M. MARTINS-BALTAR (éd.), *La locution entre langue et usages*, Paris, ENS Éditions, p. 202-224.
- GROSS, M., 1988, « Les limites de la phrase figée », *Langages*, n. 90, p. 7-22.
- HAGÈGE, C., 2005 [1996], *L’enfant aux deux langues*, Paris, Odile Jacob.
- HAUSMANN, F. J., 1997, « Tout est idiomatique dans les langues », in M. MARTINS-BALTAR (éd.), *La locution entre langue et usages*, Paris, ENS Éditions, p. 277-290.
- IARIA, D., 2011, « ‘Facile à lire, facile à dire’. Le dynamisme synonymique des dictionnaires des expressions figées : pour une stratégie didactique », in AA.VV., *Genèse du dictionnaire. L’aventure des synonymes*, Actes des Septièmes Journées Italiennes des Dictionnaires, Messine 2-4 décembre 2010, Fasano – Paris, Schena Editore – Alain Baudry et C^{ie} Éditeur, p. 135-146.
- Laboratoire d’Automatique Documentaire et Linguistique (LADL): <http://ladl.univ-mlv.fr/>.
- Projet international BFQS: <http://bfqs.fltr.ucl.ac.be/index.htm>.
- LAMIROY, B., 2010, *Les expressions verbales figées de la francophonie*, Paris, Ophrys.
- LEHMANN, A., MARTIN-BERTHET, F., 2003, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan.

¹⁵ Pour ce qui est de mon activité didactique, je peux porter témoignage d’une expérience satisfaisante pour les étudiants et pour l’« équipe » que nous avons formée, mes collègues enseignants et moi, dans une coopération sereine ne visant que la valorisation de nos cours et la bonne réussite de nos objectifs.

- LILLO, J., 1995, « La phraséologie dans les manuels de français publiés en Italie de 1625 à 1860 », in H. CHRIST, G. HABLER (éds), *Regards sur l'histoire de l'enseignement des langues étrangères*, Actes de la Section 8 du Romanistentag de Potsdam, 27-30 septembre 1993, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 70-81.
- PECMAN, M., 2004, « L'enjeu de la classification en phraséologie », in *Actes du Congrès EUOPHRAS* (Société européenne de phraséologie), Université de Bâle, 26-29 août 2004, Baltmannsweiler, Schneider Hohengehren Verlag, p. 127-146.
- RASTIER, F., 1997, « Défigements sémantiques en contexte », in M. MARTINS-BALTAR (éd.), *La locution entre langue et usages*, Paris, ENS Éditions, p. 307-332.
- SERRA BORNETO, C., (éd.), 1998, *C'era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue straniere*, Carocci, Roma.
- SVENSSON, M.H., 2002, « Critères de figement et conditions nécessaires et suffisantes », *Romansk Forum*, n. 16, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo 12-17 august 2002, p. 777-783.
- SVENSSON, M. H., 2004, *Critères de figement. L'identification des expressions figées en français contemporain*, Umeå Universitet.

Rosa Cetro
Università degli Studi di Catania, S.D.S. di Ragusa
rosa.cetro@gmail.com

Mise en place d'un dispositif de FOAD destiné à un public ciblé : l'exemple d'un blog de FLE à l'usage de professionnels en relations internationales

Introduction

Dans cet article, nous présentons l'expérience¹ de réalisation d'un blog pédagogique pour l'apprentissage du français destiné à un public spécifique, travaillant dans le secteur des relations internationales et diplomatiques. Plus que la description du blog, nous voudrions focaliser notre attention sur les étapes préliminaires à la mise en place de ce dispositif : l'identification du public ciblé, le choix des matériaux pédagogiques, l'élaboration des activités à proposer. De même, nous voudrions développer quelques considérations à propos des dispositifs de Formation Ouverte et À Distance (désormais FOAD), en termes d'avantages et de limites.

1. Quelques repères sur la notion de FOAD

Au commencement était l'EAO (Enseignement Assisté par Ordinateur), développé dans les années 1960-1970. L'EAO, basé sur une conception utilitariste de l'ordinateur, en prévoyait trois modes d'utilisation : comme tuteur, comme outil ou comme mode enseigné.

¹ L'expérience que nous relatons ici a été menée dans le cadre du cours d'Autoformation et technologies éducatives du Master 2 à distance en FLE de l'Université d'Artois, pour l'année académique 2013/2014. Ce blog – et surtout la réflexion en amont de sa conception – sont le fruit d'un travail de groupe : que mes collègues Marie Bucourt et Muriel Ecuier soient ici remerciées pour leur collaboration et pour m'avoir permis d'exploiter ce travail dans le présent article.

Dans les années 1990, on assiste à une généralisation des supports de type cédéroms, qui déjà dans les années 2000 sont produits seulement par quelques grands producteurs et sont vendus essentiellement comme complément de méthodes.

À la fin du XX^e siècle, les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) – dans lesquelles l'EAO se situe – ont connu un développement exponentiel, grâce aux progrès de la recherche en informatique, qui ont mené à la création d'outils plus performants et accessibles.

Suite au développement d'Internet, l'acronyme TIC a pris un N initial, qualifiant ces technologies de Nouvelles. L'ajout de ce N a entraîné une évolution dans les outils exploités (matériel, logiciels, média) tout en gardant les mêmes finalités. Depuis, ces nouveautés sont devenues partie intégrante de la vie quotidienne et n'ont plus été qualifiées de « nouvelles ». Appliquées à l'éducation, les TIC sont devenues alors TICE (Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Éducation).

Dans cette vaste catégorie trouve sa place également le concept de formation ouverte et à distance (dorénavant FOAD). Bien que ce dernier ne date pas d'aujourd'hui, cela ne fait aucun doute que son développement et sa diffusion sont allés de pair avec les progrès des nouvelles technologies de l'information et de la communication, exploitant de plus en plus les potentialités d'Internet. Les rythmes de vie et les exigences du monde professionnel, à l'ère du numérique et de la mondialisation, nécessitent des outils d'apprentissage souples, qui ne soient pas contraignants du point de vue du temps et de l'espace et qui accordent donc une liberté majeure dans la gestion de l'apprentissage de la part des apprenants.

En effet, un dispositif de FOAD permet aux apprenants de se libérer en partie des contraintes de temps. De plus, il permet également de combler les distances physiques. Parmi les caractéristiques des dispositifs de FOAD, l'UNESCO souligne :

une liberté d'accès aux ressources pédagogiques mises à disposition de l'apprenant, sans aucune restriction, à savoir : absence de conditions d'admission, itinéraire et rythme de formation choisis par l'apprenant selon sa disponibilité et conclusion d'un contrat entre l'apprenant et l'institution².

De son côté, le Ministère français de l'Éducation nationale définit ainsi la FOAD :

La FOAD se positionne sur l'intégration des Technologies de l'Information et de la

² Cité sur le site Eduscol : <http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/archives/eformation/notions-distance-mobilite/foad>

Communication, l'adaptation à l'individu et la modularité de la formation. Elle se caractérise par un dispositif de formation fondé sur une prise en compte des besoins des apprenants, articulant les contenus de formation à des services variés (tutorat, forum, exercices ou simulations...), libérant des contraintes de lieux et de moments. La FOAD peut ainsi être partiellement ou intégralement à distance.³

La mise en place d'un dispositif de FOAD présuppose donc une étape de réflexion en amont, qui aborde les points suivants : analyse du public ciblé et de ses besoins, établissement des critères guidant le choix des documents et l'élaboration des activités pédagogiques, guidage et autonomie des apprenants. C'est ce que nous allons illustrer dans les paragraphes suivants, en partant d'un discours théorique pour passer à ce que nous avons fait en pratique avec la réalisation du blog *Le français diplomatique*⁴.

2. Étapes préliminaires à la mise en place d'un dispositif de FOAD

La réflexion qui précède la réalisation d'un dispositif de FOAD passe par plusieurs étapes. Tout d'abord, il faut identifier le public ciblé par ce dispositif, ses besoins spécifiques et le niveau potentiel du Cadre Européen Commun de Référence (désormais CECR) auquel il se situe. Une fois accomplie cette première étape d'identification, on passe à la collecte des documents à partir desquels on élaborera ensuite les activités pédagogiques. Pour ce faire, il faut également choisir les logiciels sur lesquels on veut s'appuyer. De même, il ne faut pas délaisser l'analyse sur le guidage et l'autonomie des apprenants. Au bout du compte, l'étape de réflexion préliminaire à la mise en place d'un dispositif de FOAD partage de nombreux points en commun avec la réflexion préliminaire à la conception de tout cours de FLE ou de FOS.

2.1. Public ciblé par le blog *Le français diplomatique*

La promotion du français sur la scène internationale est un des objectifs fixés par la Direction de la Langue française et de la Diversité linguistique de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF). Dans cette perspective, l'OIF a mis sur pied un programme de formation des diplomates et des fonctionnaires à destination des États membres et observateurs, programme qui connaît un grand succès. Dans un entretien paru dans *La lettre diplomatique* en 2013, Imma Tor, Chef de la Division de la Langue française à l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie), précisait :

³ *Ibidem*.

⁴ <http://françaisdiplo.blogspot.fr>.

Nous avons même été victimes de notre succès puisque nous ne pouvons satisfaire toutes les demandes. Les formations que nous proposons dans ce cadre sont reconnues et appréciées. Elles sont aussi bien de nature thématique sur les grands sujets de l'agenda politique internationale, que de nature technique sur la négociation internationale, le protocole, etc.⁵

Il existe donc un véritable besoin de formation en français de la diplomatie et des relations internationales. En Europe, par exemple, chaque nouvel élargissement de l'Union Européenne, ou tout nouveau processus d'intégration à l'UE, crée un besoin en personnels qualifiés à la fois sur le plan des institutions européennes (STEVIC 2011), mais également en français dit de spécialité européenne (BOZHINOVA 2010) – appellation officielle des formations mises en place en Europe centrale et orientale. Ce besoin s'explique aussi par le fait que le français est non seulement une langue officielle, mais aussi une langue de travail de l'UE. Par ailleurs, au-delà des frontières européennes, le français jouit également de ce double statut de langue officielle et de langue du travail au sein d'autres organismes officiels internationaux, comme l'ONU, l'UNESCO et d'autres encore.

Ce contexte – et aussi le constat que la plupart des sites d'autoformation en FLE sont destinés à des publics non-spécifiques – sont à la base de notre choix de création d'un blog pour un public correspondant aux objectifs décrits précédemment. Ce dispositif s'adresse donc à des non francophones travaillant ou souhaitant travailler dans le domaine de la diplomatie et des relations internationales en langue française. Plus particulièrement, les publics visés sont :

- les diplomates et le personnel diplomatique des ambassades et des consulats,
- les fonctionnaires employés dans des organisations internationales,
- les étudiants en relations internationales et/ou se destinant à une carrière diplomatique ou voulant intégrer une organisation internationale.

Le niveau de compétence linguistique du français prévu par le blog se situe entre les niveaux B2 et C1 du CECR. En effet, la langue de la diplomatie relève d'un registre soutenu aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, ce qui la rend peu accessible à des débutants.

2.2. Pourquoi la mise en place du blog *Le français diplomatique* ?

La mise en place de ce blog répond à la volonté de fournir un outil gratuit, accessible à ceux qui n'ont pas les moyens économiques de suivre une formation

⁵ <http://www.lalettrediplomatique.fr/contribution.php?id=55&idrub=286>

linguistique ou à ceux qui ne se voient pas offrir une formation par leur institution. En effet, les revenus des diplomates et/ou des fonctionnaires sont extrêmement variables d'un pays à l'autre.

Pour certains apprenants, le blog servira à tester et rafraîchir leurs connaissances avant de partir en poste ou en stage. Dans ce cas, les activités proposées constitueraient une première étape d'auto-évaluation. Pour d'autres, suivant des cours en présentiel (dans une Alliance Française, un Institut Français, une école de langue, etc.), l'utilisation du blog peut apporter un complément au contrat d'apprentissage initial. Les plus du blog seront alors la capacité à travailler en toute liberté (pas de contrainte horaire ou autre obligation) et autonomie, ainsi que le développement de la prise de confiance des apprenants grâce à la dédramatisation de l'erreur (pas d'enseignants ou d'autres apprenants prêts à juger cette dernière).

2.3. Identification des besoins des apprenants

Une fois défini le public – potentiel – visé par le blog *Le français diplomatique*, nous avons identifié ses besoins linguistiques, en analysant quelques objectifs de communication spécifiques.

Tout d'abord, nous avons constaté que les apprenants-cibles sont voués à évoluer dans un milieu professionnel francophone et devront donc se présenter en détail à leurs futurs collaborateurs.

Ensuite, les allocutions et les discours officiels seront le pain quotidien de ces professionnels en relations internationales : ils devront ainsi être capables de comprendre et structurer ces types de textes.

De même, il faut prendre en considération certains aspects qui relèvent à la fois des spécificités professionnelles dans ce domaine et de la compétence interculturelle, à savoir les principes de protocole, politesse, étiquette et autres.

Ainsi, nous avons décidé d'assigner ces trois objectifs communicatifs à trois sections différentes dans le blog. Chacune de ces sections inclut des activités à réaliser de manière progressive et qui sont basées sur des documents authentiques.

2.4. Collecte des documents

Comme Internet est le lien avec les apprenants-cibles, nous avons privilégié des documents authentiques spécifiques du domaine des relations internationales et diplomatiques disponibles sur la Toile. En ce qui concerne l'origine de ces documents, nous n'avons pas limité notre choix au français de France. En revanche, nous avons cherché aussi des productions officielles d'autres pays francophones, qui seraient des destinations professionnelles possibles pour notre public potentiel.

Cette recherche n'a pas été aisée, notamment pour des raisons de confidentialité – bon nombre de documents ne sont pas diffusés auprès du grand public – et aussi pour la taille des documents, trop réduite ou trop étendue pour en permettre une exploitation pédagogique directe. Cela est d'autant plus vrai pour les documents sonores. Néanmoins, nous avons réussi à trouver des matériaux adaptés aux objectifs communicatifs préétablis.

Pour l'objectif « Présenter ses fonctions », notre choix est tombé sur la vidéo « Portrait de diplomate : Paola Débril-Loiseau »⁶, proposée par France Diplo TV, la chaîne officielle du Ministère des Affaires Étrangères (MAE) et disponible sur le site YouTube. L'objectif visé par le MAE dans cette vidéo est de montrer la réalité sur le terrain des métiers de la diplomatie. Elle s'adresse, en priorité, à des jeunes, à des étudiants. Le but est de rendre la carrière diplomatique attractive, en donnant un exemple concret de mission.

Pour l'objectif « Comprendre un discours officiel » nous avons choisi la version écrite de l'allocution prononcée par le Président gabonais Ali Bongo Ondimba le 3 janvier 2012⁷, à l'occasion de la cérémonie de présentation des vœux du corps diplomatique. C'est un discours officiel de bienvenue, dans lequel le Chef d'État fait un bilan de la Présidence gabonaise au Conseil de Sécurité (en 2011) et remercie le corps diplomatique et consulaire pour le soutien montré tout au long de la Présidence, dans l'espoir de pouvoir encore jouir de ce soutien.

Pour la section « Question de principe ! », visant la compréhension d'aspects socio-culturels, nous nous sommes appuyée sur le petit film d'animation d'Aline Rollin « Les règles de politesse »⁸, qui illustre de façon amusante quelques règles de politesse (pourquoi se serre-t-on la main, ce que doit faire un homme accompagné d'une femme dans un escalier, etc.). L'objectif est de mettre en évidence des différences culturelles.

Pour finir, les activités pour travailler sur la terminologie de la diplomatie ont eu comme référence la page du site du Ministère des Affaires Étrangères et Européennes du Grand-duché de Luxembourg consacrée aux missions diplomatiques et consulaires⁹.

2.5. Logiciels utilisés pour la réalisation des activités pédagogiques

Une familiarité minimale avec l'informatique est le prérequis essentiel à la

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=UC7IEjQDgk>.

⁷ <http://www.presidentialibongo.com/le-projet-de-societe/les-discours/ceremonie-de-presentation-des-voeux-du-corps-diplomatique>.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fiz2LLVXHso>.

⁹ <http://www.mae.lu/Site-MAE/Missions-diplomatiques-et-consulaires/Definitions>.

réalisation d'un blog pédagogique. Il faut tout d'abord choisir une plateforme qui héberge le blog parmi les nombreux sites offrant ce service, qui dans quelques cas peut aussi être payant. Dans ce blog il devra être possible de créer des pages et d'insérer des fichiers multimédia (vidéos, enregistrements, etc.).

De plus, il est important de maîtriser au moins un logiciel qui permette la création d'exercices à incorporer successivement dans le blog. Il est préférable de choisir un logiciel proposant des types variés d'exercices : mots croisés, exercices lacunaires (ou à trous), QCM¹⁰, exercices de repérage et exercices d'association.

Dans notre cas, nous avons décidé d'installer notre blog sur la plateforme Blogspot, accessible depuis un compte Google et d'utiliser le logiciel Hot Potatoes pour la création d'exercices sur les documents authentiques proposés. Celui-ci est un logiciel offrant une large palette d'exercices à créer de manière intuitive. Conçu par une équipe du Centre de langues de l'Université de Victoria (Colombie britannique, Canada), Hot Potatoes est une collection de programmes qui permet de réaliser cinq types d'exercices exportables au format HTML. Ces derniers sont : JQuiz, pour créer des QCM ou des questionnaires à réponses ouvertes ; JMix, pour les exercices qui prévoient une remise en ordre des éléments d'une phrase ; JCross, pour les mots croisés ; JMatch, pour les exercices d'association ; JCloze pour les exercices lacunaires.

2.6. Guidage et autonomie des apprenants

Il n'est pas toujours aisé de s'orienter dans un environnement hypertexte, surtout quand ce dernier est riche en matériaux et en renvois. Voilà pourquoi il est important de bien structurer les pages d'un dispositif en ligne, de façon à ce que l'apprenant se sente guidé et non pas perdu en naviguant sur le site et en faisant les activités proposées. De plus, pour lui permettre de s'auto-évaluer, il faut fournir les corrigés des exercices et prévoir aussi, dans le cas d'activités (celles-ci se différenciant des exercices par le fait qu'elles admettent plusieurs solutions possibles) des modèles de corrigés.

3. Description du blog *Le français diplomatique*

Nous allons maintenant illustrer la façon dont nous avons organisé le blog pédagogique *Le français diplomatique* sur la plateforme Blogspot. Ce dernier compte 7 onglets, à leur tour divisés en différents paragraphes. Pour la description, nous croyons utile de distinguer les onglets de « guidage » des apprenants de ceux

¹⁰ Questionnaire à choix multiple.

qui sont plus proprement pédagogiques. La capture d'écran de la page d'accueil du blog *Le français diplomatique* donne un bon aperçu général du dispositif (voir Image 31).

3.1. Les onglets de guidage

Ils sont au nombre de trois et ne suivent pas un ordre de succession : il s'agit du premier onglet « Accueil », du sixième onglet « Liens utiles » et du septième et dernier onglet « Votre avis ».

Nous avons décidé d'insérer les informations pratiques concernant le blog dans l'onglet « Accueil », qui nous présente (« Qui sommes-nous ? ») et présente notre projet (« Quel est l'objectif de ce blog et à qui s'adresse-t-il ? »). Un dernier paragraphe intitulé « Architecture du blog et Mode d'emploi » donne des détails techniques sur l'accès aux documents et aux activités connexes. De plus, cet onglet « Accueil » est une accroche pour les internautes car y sont insérées trois citations de personnes illustres donnant leur propre définition de la diplomatie (André Frossard, Otto von Bismarck et Ambrose Bierce).

L'onglet « Liens utiles » offre une liste de liens vers des ressources lexicographiques, terminologiques et documentaires, comme le *Trésor de la Langue française informatisé*, les dictionnaires Larousse, la base de données terminologiques *France Terme* et le blog officiel des diplomates français¹¹ où ces derniers racontent des anecdotes sur leur métier.

Pour finir, l'onglet « Votre avis » renvoie à un questionnaire de retour, destiné à recueillir des informations venant des utilisateurs, dont le but est de permettre ultérieurement une amélioration du site, utile à tous les apprenants.

3.2. Les onglets pédagogiques

Les quatre onglets pédagogiques correspondent aux objectifs communicatifs identifiés plus haut. Nous allons les analyser plus en détail. En outre, nous fournissons en annexe deux fiches pédagogiques des sections « Présenter ses fonctions » et « Comprendre un discours officiel ».

3.2.1. Présenter ses fonctions

Les activités de cet onglet sont basées sur la vidéo « Portrait de diplomate : Paola Débril-Loiseau » (cf. §2.4.). La langue employée dans la vidéo est de niveau standard, avec de nombreux termes techniques de la diplomatie : *hémicycle*,

¹¹ <http://blog.diplomatie.gouv.fr/>.

diplomate d'échange, État-membre, pour n'en citer que quelques-uns. La vidéo se veut didactique et donc très compréhensible. De ce fait, mais aussi en raison du monde professionnel qu'elle met en scène, les marques de l'oralité sont peu fréquentes. Le document, d'une durée d'environ 5 minutes, est réparti en trois sections. Dans la première, la personne interviewée se présente et parle de son rôle de rédactrice au Parlement de l'Union Européenne, en particulier lors de la préparation et du déroulement des sessions plénières. Dans la deuxième, elle commente une journée-type à Strasbourg, alors que, dans la troisième et dernière section, elle illustre ses fonctions à la Direction de la coopération européenne. La vidéo a été tournée en 2009, pendant la Présidence française de l'UE.

Avant de proposer des activités pédagogiques à partir de ce document, nous avons procédé à sa transcription¹², afin d'en multiplier les possibilités d'exploitation. L'analyse du document nous a conduite à la mise en place d'une séquence didactique dont l'objectif principal est d'amener les apprenants à se préparer à présenter leurs fonctions. Il s'est avéré que le temps verbal le plus employé dans le récit est le présent de l'indicatif, surtout dans la première et la dernière section du document, alors que la deuxième section est marquée par l'alternance entre passé composé et imparfait.

Les activités pédagogiques conçues à partir de ce document touchent à plusieurs aspects. Tout d'abord des questions d'anticipation, ouvertes et visibles directement sur le blog, permettent à l'apprenant de se familiariser avec le document, avant son visionnage. En ce qui concerne la compréhension orale, trois activités sont proposées : un QCM de compréhension globale, adapté en français selon le modèle des « W questions », un QCM de compréhension détaillée et une transcription à trous sur la première section du document, visant le repérage de quelques termes techniques. L'alternance entre passé composé et imparfait de la deuxième partie de la vidéo a été exploitée pour des activités de révision de la grammaire, comme l'expression du temps. Il est nécessaire de fournir aux apprenants la transcription du discours de la vidéo, puisqu'ils auront besoin dans l'exercice de leur métier de pratiquer le même genre de discours à propos d'eux-mêmes. Enfin, on prépare les utilisateurs du blog à présenter leur poste et leurs fonctions, par analogie avec la troisième partie du document étudié. Un canevas servant de guide est alors fourni.

3.2.2. Comprendre un discours officiel

Dans cet onglet nous montrons l'exploitation du discours du Président

¹² La tâche de transcription a été menée à l'aide du logiciel Transcriber, téléchargeable gratuitement sur le site <http://transcriber.softonic.fr/>.

gabonais Bongo Ondimba pour travailler sur les compétences de compréhension et de production écrites.

D'un point de vue pédagogique, ce texte est une véritable mine. Tout d'abord, il est très riche en formules de politesses, ce qui nous a permis de développer quelques activités sur le protocole et l'étiquette. Aussi nous a-t-il paru utile d'insister sur cet aspect et d'aborder différentes notions proches : protocole, étiquette, préséance, bienséance, savoir-vivre, courtoisie, politesse.

L'allocation, dont le registre est clairement soutenu, utilise de nombreux termes techniques de la diplomatie et des relations internationales, ainsi que des termes du discours politique et économique, en raison des sujets abordés (notamment, des événements passés et présents et des problématiques d'actualité). Pour ce qui est des structures grammaticales employées dans le texte, les temps verbaux les plus fréquents sont le passé composé et le présent de l'indicatif, selon qu'il s'agit de souligner les résultats atteints par la Présidence gabonaise en politique intérieure et internationale, ou de parler des projets en cours de réalisation et de ceux à réaliser.

Quant à la production écrite, nous proposons aux apprenants de rédiger leur propre discours officiel, après avoir travaillé sur la compréhension du texte. Dans ce cas aussi, un canevas servant de guide est fourni.

3.2.3. Question de principe !

La compréhension d'aspects socio-culturels importants liés au monde de la diplomatie fait l'objet de l'onglet « Question de principe », qui fait suite à l'onglet précédemment décrit, en raison de l'attention portée aux notions de politesse, préséance, protocole et d'autres encore.

Les activités proposées à partir du court film d'animation « Les règles de politesse » sont un questionnaire de compréhension globale et la recherche des définitions des mots précités dans le *TLFi* et le *Petit Larousse* afin de remplir un tableau illustrant les différences et les similarités entre ces notions.

3.2.4. Les mots de la diplomatie

Cette section sert à tester et à enrichir la maîtrise de la terminologie de la diplomatie. Prenant comme référence la page déjà citée du MAEE du Grand-duché de Luxembourg, riche en énoncés définitoires et en reformulations, nous avons créé des activités d'appariement terme/définition.

4. Quelques remarques sur l'autoformation

Nous voudrions maintenant consacrer quelques mots aux aspects de la relation pédagogique en contexte d'autoformation et aux limites de la FOAD.

4.1. La relation pédagogique en contexte d'autoformation

Nous venons de présenter la manière dont nous avons mis en place des progressions pédagogiques basées sur des documents authentiques, afin d'atteindre des objectifs communicatifs particuliers. Ainsi, la conception de notre site s'est focalisée autour de la notion d'objectifs pédagogiques à atteindre par un public d'apprenants-cibles. Ceux-ci sont amenés à accomplir des tâches, communicationnellement vraisemblables, mais aussi interactionnellement justifiées dans la communauté où elles se déroulent (MANGENOT 2000¹³). En effet, les tâches proposées par notre blog (présenter ses fonctions, comprendre un discours officiel) sont « communicationnellement vraisemblables » et obligent l'apprenant à mettre en jeu des compétences langagières dans des contextes précis.

La réflexion en amont de la conception du blog a été centrée tout d'abord sur le fait que la relation pédagogique instaurée avec les apprenants-cibles ne pouvait pas être une relation en présentiel. N'étant pas physiquement « en classe » avec eux, il nous a fallu excogiter la façon la plus appropriée de leur faire approprier les contenus pédagogiques du blog. Ainsi, nous avons longuement réfléchi sur les documents authentiques choisis et sur les dispositifs à mettre en place pour les valoriser. Afin de favoriser la compréhension de ces documents, nous avons élaboré un modèle behavioriste « stimulus – réponse – évaluation » en intégrant des exercices autocorrectifs réalisés avec le logiciel Hot Potatoes (des types JQuiz, JMatch et JCloze). Parfois des canevas ont été fournis afin d'aider les apprenants à construire et rédiger des documents finals.

De plus, la ressource ne peut être envisagée brute et hors contexte. Il faut donc, en tant que formateur, proposer une ou plusieurs activités d'apprentissage amenant l'apprenant à manipuler et utiliser la langue étrangère. Une scénarisation de toutes les activités est d'une importance capitale. Ces activités sont repérables grâce aux consignes, qui sont plutôt détaillées afin d'accompagner l'apprenant tout au long de sa formation. Parmi les clés de la progression des apprenants en autoformation il y a sans aucun doute la clarté et la compréhensibilité des consignes. Celles-ci doivent en outre intégrer l'aspect technique de l'activité : par exemple, il faut préciser que les questions sont disponibles en cliquant sur « ce lien », etc. La

¹³ <http://espace-pedagogique-fle.u-grenoble3.fr//triangle.htm>.

technique ne doit en aucun cas être une entrave au bon déroulement de la séquence pédagogique.

4.2. Les limites de la FOAD

Un simple exercice universitaire – tel que la mise en place du blog *Le français diplomatique* – nous a permis de toucher du doigt les limites de la FOAD. La limite la plus évidente est l'impossibilité de mettre en place des activités de production orale. Dans un contexte où l'apprenant et l'enseignant-ressource se rencontrent (même peu), ce dernier peut accompagner, écouter et corriger si nécessaire. Par essence même, le blog ne permet pas techniquement une telle rencontre, puisque les potentielles interactions entre les différents acteurs se font par réponses écrites et différées. Malgré l'intérêt indiscutable qu'un dispositif de FOAD de ce type présente pour le développement de savoir-faire langagiers à l'écrit, il n'est pas moins vrai que l'autoformation affiche également des limites pour la correction des activités de production écrite.

D'un point de vue plus proprement technique, il faut aussi considérer que les fichiers et les liens contenus dans un dispositif en ligne peuvent facilement devenir obsolètes.

Conclusion

Dans une époque fortement marquée par les technologies numériques telle que la nôtre, il ne fait pas de doute que les dispositifs de FOAD pour l'apprentissage des langues ont un bel avenir devant eux. Malgré cela, les enseignants ne doivent pas craindre la disparition progressive de leur catégorie au profit des TICE : en effet, ils restent indispensables et non seulement pour la conception de ressources pédagogiques en ligne. Plutôt qu'une disparition, la diffusion de ces types de dispositifs entraînera une modification du rôle des enseignants, qui deviendront en même temps des tuteurs et auront de plus en plus de familiarité avec l'informatique et ses produits.

Pour finir, la mise en place de ces projets favorise la collaboration entre chercheurs provenant d'horizons théoriques différents, ce qui ne peut être qu'un enrichissement pour la didactique (et plus particulièrement, la didactique du FLE).

Bibliographie

BOZHINOVA, K., 2010, « Le français de spécialité européenne dans le contexte universitaire », communication présentée au Colloque international « Le français de demain : enjeux éducatifs et professionnels », http://crefeco.org/fr_version/pages/8@bozhinova.pdf.

- MANGENOT, F., 1998, « Classification des apports d'Internet à l'apprentissage des langues », *Alsic*, Vol. 1, n. 2, <http://alsic.revues.org/1515>.
- MANGENOT, F., 2000, « Quelles tâches dans ou avec les outils multimédias ? », *Triangle 17*, « Multimédia et apprentissage des langues », ENS Éditions, version en ligne, <http://espace-pedagogique-fle.u-grenoble3.fr/triangle.htm>.
- STEVIC, S., 2011, *Français sur objectifs spécifiques : simulations professionnelles de la conférence d'ONG*, http://www.francais.cci-paris-idf.fr/wp-content/uploads/downloads/2011/10/pc42_-_temoignage_s._stevic.pdf

Sitographie

- <http://blog.diplomatie.gouv.fr/>
- <http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/archives/eformation/notions-distance-mobilite/foad>
- <http://françaisdiplo.blogspot.fr>
- <http://www.mae.lu/Site-MAE/Missions-diplomatiques-et-consulaires/Definitions>
- <http://www.presidentalibongo.com/le-projet-de-societe/les-discours/ceremonie-de-presentation-des-voeux-du-corps-diplomatique>
- <http://www.tech-tice.net/spip.php?article13>
- <http://www.youtube.com/watch?v=UC7lExjQDgk>
- <https://www.youtube.com/watch?v=fiz2LLVXHso>

Poèmes pour Mariagrazia

Ruggero Druetta

Sonnet pour Mariagrazia

Sur l'air du *Duo des Fleurs* : invitation au voyage au cœur des mots

C'est l'heure où je te vois sourire,
L'heure bénie où je puis lire dans le cœur toujours fermé de
Lakmé !
Léo Delibes, *Lakmé*

Lire dans les cœurs, oui, dans les mots lire aussi :
Sous un dôme épais, où le blanc jasmin s'étale,
Le silence les unit dans une paix égale
Abritant leur liaison dans le même pourpris.

La rose et le jasmin protègent assemblés
Les secrets de leurs sens, jaillissant transparents
Avant de devenir torrent trouble d'ahans,
Ruisseau d'élocutions, d'émotions, de pensées.

Car voici leur naissance : eau calme, rassurante :
C'est sous ce dôme épais que l'oiseau, l'oiseau chante
Tout près – l'entendez-vous ? – Là-bas il nous appelle

Des cœurs purs et des mots découvrir les mystères.
Viens Lakmé, descendons cette rive immortelle :
Déchiffrons mots et cœurs, montrons-les à la terre !



(hyperlien youtube vers le *Duo des fleurs*)

Joëlle Gardes Tamine
joellegardes@yahoo.fr

Presqu'une vie
un soleil en son cœur d'où rayonnent les mots

C'est autour d'eux qu'elles se connaissent un jour tiède de septembre
Les bâtiments sont austères au milieu des rochers qui tombent dans
la mer
Et qui pourrait croire qu'une amitié va naître fragile et solide comme
l'immortelle de la Saint-Jean dans la garrigue qui les entoure ?

Tranquillement dans le silence du temps qui s'écoule les liens se
tissent au fil de rencontres

Paris

Turin

peut-être ailleurs on ne sait plus et qu'importe

Elles se retrouvent avec la familiarité de ceux qui se côtoient
quotidiennement
car l'essentiel partagé est au-delà dans les mots qu'elles aiment tant
les mots sans lesquels tout ne serait que chaos et fureur
les mots comme des coquillages où bruit la rumeur du monde

Les êtres de papier qui dorment dans les livres consolent quand les
blessures saignent
et l'oubli se boit dans le souffle de la poésie
le souffle de la course à pied
la vitesse de la freccia rossa de Turin à Milan

Comprenne qui pourra
Leonardo
le restaurant tout blanc
la gare animée où l'on ne s'entend plus

Un arc-en-ciel de mots par-dessus les Alpes
par-dessus les mois et les années
par-dessus la pluie et la tristesse

Un arc-en-ciel d'amitié

Table des illustrations

Image 1



Image 2



Image 3



Image 4



Image 5



Image 6



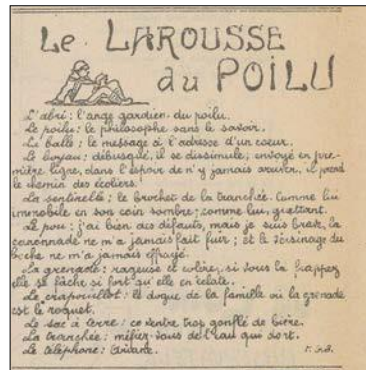
Image 7. *Le Poilu du 37ème*, n. 25, 1918.Image 8. *L'Echo des dunes*, n. 7, 01/1917.Image 9. *Rigolboche*, n. 10, 1915.Image 10. « Petit dictionnaire à l'usage des profanes », *Rigolboche*, n. 10, 1915.

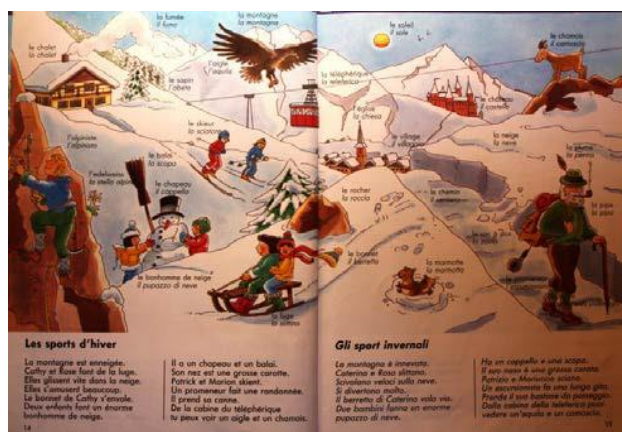
Image 11. *Dans la cuisine* (Amery 1991 : p. 20-21).Image 12. *Les sports d'hiver* (Premiers mots 1990 : p. 14-15).

Image 13. Karel Dujardin, 1663, *Allégorie*.



Image 14. Lieve Pietersz Verschuier, 1666, *Le grand incendie de Londres*.



Image 15. Affiche de Luigi Castiglioni.



Image 16. Affiche de Luigi Castiglioni.

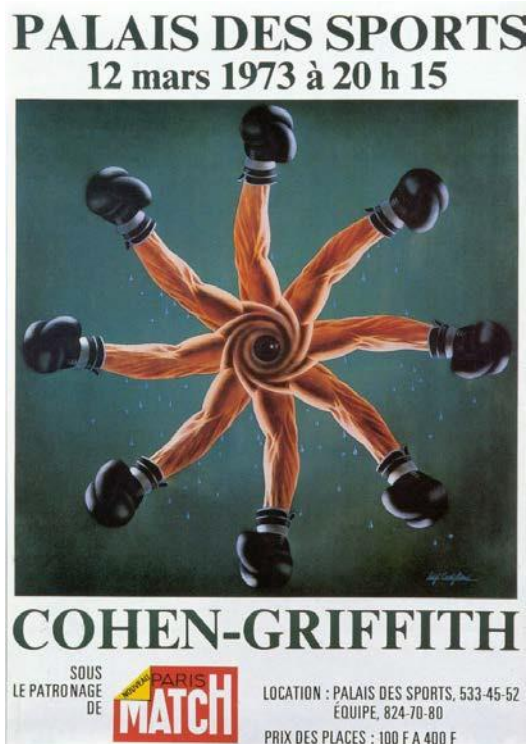


Image 17. *Unité de médiation citoyenne de Chambly-Carignan, Québec*
(<http://www.villedecarignan.org>)



Image 18. *Sportello di mediazione familiare, provincia di Vicenza*
(<http://www.provincia.vicenza.it/focus/servizio-gratuito-di-mediazione-familiare>)

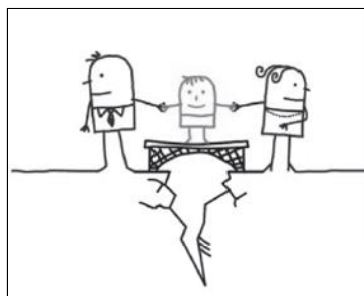
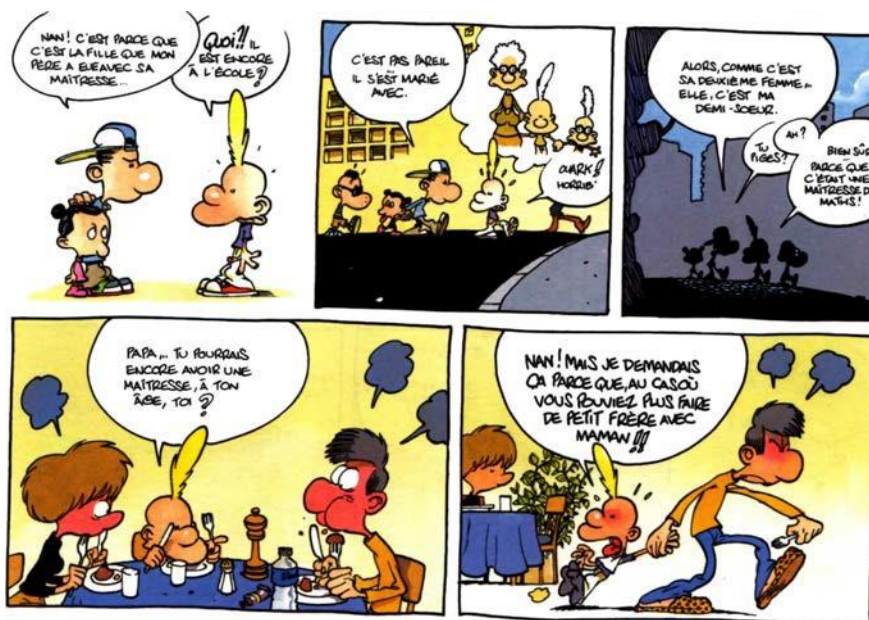


Image 19. *Sportello di mediazione AISMO*
(<http://www.aismo.it>)



Image 20. *La demi-sœur*, Titeuf 6.Image 21. *La mezza sorella*, ZEP, 2005a.

Images 22 et 23.



Image 24.

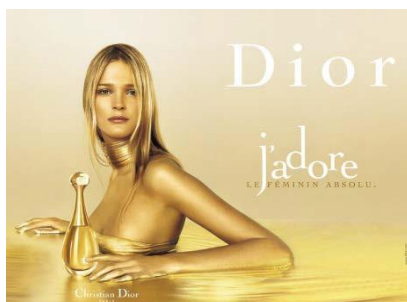


Image 25.



Image 26. Crédits photos Juliette Dalbavie



Image 27. Épilogue de l'exposition, crédits : Musée dauphinois.



Image 28. Section de l'exposition consacrée au départ des migrants d'Italie, crédits : Musée dauphinois.



Image 29. Vue de salle : « Le pain que nous mangeons tous les jours ». Crédits : Musée d'histoire de Nantes.



Image 30. Robe d'internement de Jeanne Bouvron ; Robe d'internement de Gisèle Giraudeau, née Fraud, 1944 ; Tenue de déporté de Roger Cadiot, 1943. Crédits : Musée d'histoire de Nantes.



Image 31. Capture d'écran de la page d'accueil du blog *Le français diplomatique*.

*Bibliographie des travaux de
Mariagrazia Margarito*

Établie au 1^{er} mai 2015 par Françoise Rigat*

- 2014, « Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi », in Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne (éds), *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, Torino, Trauben, p. 339-349.
- 2014, « 'Je suis dans le discours, donc j'existe'. L'objet d'art dans les textes d'accompagnement d'une exposition », in J.-P. DUFIET (éd.), *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Labirinti, n. 154, Trento, Università di Trento Dipartimento di Lettere e Filosofia, p. 29-41.
- 2014, « Prefazione » (avec G. COCI, M. MAURIZIO), in G. COCI, M. MARGARITO, M. MAURIZIO (éds), *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, p. 9-16.
- 2014, « Petite foulée, grande foulée, dépasser... », in G. COCI, M. MARGARITO, M. MAURIZIO (éds), *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, p. 363-375.
- 2014, « Marcher, courir : gestes pour vivre, penser, écrire », *Paideutika, Quaderni di formazione e cultura*, n. 19, Pavia, Ibis Edizioni, p. 31-41.
- 2013, « Presentazione (avec A. LONNI, P. SARDELLA) » (éds), *Lingue e culture per un turismo responsabile. Offerte formative a Torino e dintorni*, Torino, L'Harmattan Italia, p. 14-16.
- 2013, « La ricerca e la formazione universitaria », in A. LONNI, M. MARGARITO, P. SARDELLA (éds), *Lingue e culture per un turismo responsabile. Offerte formative a Torino e dintorni*, « Tavola rotonda », Torino, L'Harmattan Italia, p. 128-133.
- 2013, « Marcher, courir : écriture et non-événement », in S. MOIRAND, S. REBOULTOURÉ, D. LONDEI, L. REGGIANI (éds), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 285-294.
- 2013, « Dire l'émotion pour dire l'art », in M. BARKAT-DEFRADAS, S. BENOIST (éds), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotique*, Paris, CNRS Éditions, p. 41-56.

*Je tiens à remercier tous ceux et celles qui, grâce à leur aide bienveillante, ont contribué à améliorer et rédiger la bibliographie aussi complète que possible des travaux universitaires de Mariagrazia Margarito. Leur ampleur excusera sans doute quelques oublis, sans compter les pages à paraître et à venir...

- 2012, « Aspetti culturali in un testo filmico : traduzione, adattamento... », in C. BUFFAGNI, B. GARZELLI (éds), *Film Translation from EAST to West*, Bern, Peter Lang, p. 117-133.
- 2012, « Présentation », *Cahiers de Recherche de l'école doctorale en Linguistique française*, n. 6, M. MARGARITO, E. GALAZZI (éds), Numéro spécial, « Hommage à Camillo Marazza », Milano, Lampi di stampa, p. 11-14.
- 2012, « Un corps-à-dire », *Cahiers de Recherche de l'école doctorale en Linguistique française*, n. 6, M. MARGARITO, E. GALAZZI (éds), Numéro spécial, « Hommage à Camillo Marazza », Milano, Lampi di stampa, p. 151-162.
- 2012, « Tourisme et émotions dans les guides touristiques », in M. AGONI (éd.), *Comunicare la città. Turismo culturale e comunicazione. Il caso di Brescia*, Milano, Franco Angeli, p. 55-63.
- 2011, « Presentazione », in M. MARGARITO, M. HÉDIARD, N. CELOTTI (éds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto. / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 7-15.
- 2011, « 'Comme un beau paysage': de la Convention européenne du paysage et de quelques nouvelles axiologies », in M. MARGARITO, M. HÉDIARD, N. CELOTTI (éds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto. / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 280-291.
- 2010, « In the Words of the European Landscape Convention : Values and Social Changes » in C. CASSATELLA, M. DEVECCHI, R. GAMBINO, L. LARCHER (éds), *Landscape Education and Research in Piedmont for the Implementation of the European Landscape Convention*, Exhibition catalogue on the occasion of the Uniscape General Meeting 2010 Turin, 16-17th October, Torino, Politecnico di Torino, p. 54.
- 2010, « L' 'autre' en absence. L' 'autre' en silence. Public et visiteurs dans les critiques d'exposition », in V. GIANOLIO (éd.), *Il silenzio. Pause eloquenti della parola*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 107-120.
- 2010, « Incontournable beauté, dépaysement, couleur locale : quelles données pour une déception ? », in A. GIANNITRAPANI, R. RAGONESE (éds), *Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Serie speciale della rivista on-line, www.ec-aiss.it, « Guide turistiche, spazi, percorsi, sguardi », Anno IV, n. 6, p. 19-27.
- 2009, « Schede delle affiche dedicate alla Valtellina », in A. CORBELLINI (éd.),

- Pulchrum, Studi in onore di Laura Meli Bassi*, Sondrio, Società Storica Valtellinese, p. 274-276.
- 2008, « Un scénario charmantissime ? Italianismi del francese (II) XX e XXI secolo », in *Unione Latina. Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine*, Atti del convegno internazionale Treviso, 28 settembre 2007, Ca' dei Carraresi., vol. I, Paris, Fondazione Cassamarca / Unione Latina, p. 77-91.
- 2008, « Présentation », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 150, M. MARGARITO (éd.), « Identités affichées, identités révélées », Paris, Didier Érudition Klincksieck, p. 133-136.
- 2008, « Cuisines identitaires : remémoration et déclaration d'identité », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 150, M. MARGARITO (éd.), « Identités affichées, identités révélées », Paris, Didier Érudition Klincksieck p. 245-255.
- 2008, « Italianismes de la langue française dans les dictionnaires monolingues contemporains », in J.-F. SABLAYROLLES (éd.), *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*, Paris, Champion, p. 179-198.
- 2008, « Présentation », *Cahiers de recherche de l'École doctorale en Linguistique française*, n. 1, M. MARGARITO (éd.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 7-11.
- 2008, « Une valise pour bien voyager... avec les italianismes du français », *Synergies Italie*, n. 4, M.-B. VITTOZ (éd.), « Les mots migrants : l'interculturel en oeuvre », p. 63-72.
- 2007, « Le sourire de Danaé. Lexique et instances discursives dans les présentations des Centres de thalassothérapie », in F. BIDAUD, P. PAISSA, M. ROSSI (éds), *Bouquets pour Hélène. Formes et représentations de l'ironie et de l'humour*, n. 6, http://www.farum.it/publiforum2/ezine_issues.php?iss_id=1.
- 2007, « Terre de tous les contrastes, union de tous les possibles : des topoi bien balancés dans les textes touristiques », in C. CAMPOS, G. LASLO (éds), *Stéréotypes et prototypes nationaux en Europe*, Paris, Forum des Langues européennes, 4-5 novembre 2005, p. 201-210.
- 2007, « Intercompréhension et parcours communs », in G. BELLATI, G. BENELLI, P. PAISSA, C. PREITE (éds), *'Un paysage choisi'. Mélanges de Linguistique française offerts à Leo Schena / Studi di Linguistica francese in onore di Leo Schena*, Paris, L'Harmattan, p. 268-284.
- 2007, « Accueil, évocation, incantation... de quelques remarques au sujet des textes expographiques : les titres », in F. BRUERA, A. EMINA, A. P. MOSSETTO (éds), *Il progetto e la scrittura / Le projet et l'écriture*, Roma, Bulzoni Editore, p. 345-357.

- 2007, « De la référence artistique au stéréotype culturel : cartes postales et plaquettes touristiques », in H. BOYER (éd.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, vol. 4, actes du Colloque International de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier 3, Paris, L'Harmattan, p. 141-150.
- 2007, « Entre rigueur et agrément : de quelques microstructures de dictionnaires contemporains », in E. GALAZZI, C. MOLINARI (éds), *Les français en émergence*, Berne, Peter Lang, p. 171-182.
- 2007, « Dalle parole viaggiatrici ai testi turistici », in C. DE STASIO, O. PALUSCI (éds), *The Languages of Tourism / Turismo e Mediazione*, Milano, Edizioni Unicopoli, p. 223-227.
- 2006, « How to be evocative and inviting with expographic textes. Culture and Communication », in H. GOTTESDIENER, J. C. VILATTE (éds), *Culture and communication, Proceedings of the XIX Congress International Association of Empirical Aesthetics*, IAEA, Avignon, 29 août/1 septembre 2006, vol. 1, Avignon, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, p. 130-133.
- 2006, « Italianismes dans les guides français traitant de l'Italie (la Sicile) », in M. LOPEZ DIAZ, M. MONTES LOPEZ (éds), *Perspectives fonctionnelles : emprunts, économie et variation dans les langues*, Actes du XXVIII^e, Colloque de la Société de Linguistique fonctionnelle (SILF), Axac, Lugo, p. 153-156.
- 2005, « Présentation », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 138, M. MARGARITO (éd.), « En accompagnement d'images », Paris, Didier Érudition Klincksieck, p. 133-136.
- 2005, « La promotion entre description et injonction dans les catalogues de vente par correspondance », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 138, Paris, Didier Érudition Klincksieck, « En accompagnement d'images », p. 189-203.
- 2005, « En accompagnement d'images... d'autres images parfois (notes sur des apartés de la BD) », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 138, M. MARGARITO (éd.), « En accompagnement d'images », Paris, Didier Érudition Klincksieck, p. 243-255.
- 2005, « Les italianismes de la langue française illustrés par l'exemple lexicographique : notes pour une quête identitaire », in M. HEINZ (éd.), *L'exemple lexicographique dans les dictionnaires français contemporains*, Actes des Premières Journées allemandes des dictionnaires, Klingenberg am Main, 25-27 juin 2004, Tübingen, Niemeyer, p. 359-368.
- 2004, « D'un certain usage du fragment littéraire : la citation dans les dictionnaires », in L. OMACINI, L. ESTE BELLINI (éds), *Théorie et pratique du fragment*, Colloque International de la SUSLLF, Venise, 28-30 novembre 2002, Genève, Slatkine, p. 213-227.

- 2004, « Italianismes du français dans les dictionnaires monolingues contemporains : intertextualité, assimilation, cultures », in P. MARILLAUD, R. GAUTHIER (éds), *L'intertextualité*, Actes du 24^e Colloque d'Albi Langages et Significations, Université Toulouse Le Mirail, CALS, CPST, p. 313-321.
- 2004, « Éléments dysphoriques dans les guides touristiques : la Sicile des guides français », *Synergies Italie*, n. 1, S. BORG (éd.), « Parcours didactiques et perspectives éducatives », Gerflint, Aoste, p. 102-114.
- 2004, « Quelques configurations de stéréotypes dans les textes touristiques », in F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (éds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité / Tourist Communication. Discursive Approach to Identity and Otherness*, Paris, L'Harmattan, p. 117-132.
- 2003, « Introduction », M. MARGARITO (éd.), *Lecture(s) de l'affiche publicitaire*, Fasano di Puglia/Paris, Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 7-12.
- 2003, « CDRom », *Lecture(s) de l'affiche publicitaire*, Fasano di Puglia/Paris, Schena, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- 2003, « En marge d'un dictionnaire français-italien / italien-français de ski de fond. De quelques notes à propos de discours procéduraux », in G. BERNARDELLI, E. GALAZZI (éds), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita & Pensiero, p. 489-498.
- 2002, « Quelques notes en guise de présentation », *Études de Linguistique Appliquée*, n. 128, M. MARGARITO (éd.), « Du 'culturel' dans le lexique et dans les dictionnaires », Paris, Didier Érudition Klincksieck, p. 391-397.
- 2002, « Le silence du dictionnaire », *Synergies Russie*, n. 2, Gerflint, p. 179-195.
- 2002, « Presentazione », M. MARGARITO (éd.), *Se son fumetti saranno... bandes dessinées*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 7-9.
- 2002, « Sceneggiatore di fumetti : chi è costui ? Intervista di Mariagrazia Margarito a Giorgio Figus », in M. MARGARITO (éd.), *Se son fumetti saranno... bandes dessinées*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 23-31.
- 2001, « Avant-propos » (avec E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI), in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture*, Atti del Convegno Internazionale, 17-18 novembre 2000, Università di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 9-12.
- 2001, « La part de l'ombre et de l'ailleurs », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M.

- LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture*, Atti del Convegno Internazionale, 17-18 novembre 2000, Università di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 89.
- 2001, « Le silence du dictionnaire », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture*, Atti del Convegno Internazionale, 17-18 novembre 2000, Università di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 107-118.
- 2001, « Italianismes du français. Notes sur des parcours de recherche », *Cahiers de lexicologie*, n. 78, « Hommage à Robert Galisson », Paris, Champion, p. 117-126.
- 2001, « Paratextes dans la BD ou comment surprendre pour dialoguer », in G. BENELLI (éd.), *Scritti in onore di Lidia Meak*, Torino, L'Harmattan Italia, p. 181-193.
- 2000, « Avant-propos », M. MARGARITO (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, p. 7-8.
- 2000, « La 'Bella Italia' des guides touristiques : quelques formes de stéréotypes », in M. MARGARITO (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, p. 9-36.
- 2000, « Dans le dictionnaire, les enfants (aphorismes, maximes et univers de l'enfance) », in N. MINERVA, C. PELLANDRA (éds), *Aspetti di etica applicata. La scrittura aforistica*, Actes du colloque international « Aforisma e didattica », Bologne, 23-24 juin 2000, Bologne, Clueb, p. 145-163.
- 1999, Collaboration à AA.VV., *Nouvelle histoire de la langue française*, collectif dirigé par Jacques CHAURAND, Paris, Seuil, p. 817.
- 1998, « Musique et parole(s) en tête-à-tête », in F. CABASINO (éd.), *Du dialogue au polylogue. Approches linguistiques sociopragmatiques littéraires*, Actes du 3^e Colloque international Do.Ri.F., Università, Roma, 24-25 octobre 1997, Roma, CISU, p. 210-219.
- 1998, « 'Pizza mon amour, pizza amore mio' : denominazioni italiane nelle Pages Jaunes di Parigi », in P. BAYLEY, F. SAN VINCENTE (éds), *In una Europa plurilingue. Culture in transizione*, Bologna, Clueb, p. 49-65.
- 1998, « Cet emportement qui nous dévore... (notes sur le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas) », in V. GIANOLIO (éd.), *Secoli in fabula. Voci critiche al di là di un nuovo millennio*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 93-102.

- 1998, « Premessa » (avec D. CAMBIAGHI, S. CIGADA, E. GALAZZI), in D. CAMBIAGHI, S. CIGADA, E. GALAZZI, M. MARGARITO (éds), *Studi di linguistica francese in Italia*, Atti del Convegno internazionale, Milano, 17-19 aprile 1997, Brescia, La Scuola, p. 5-6.
- 1997, « Présentation », *Études de linguistique appliquée*, n. 107, M. MARGARITO (éd.), « Stéréotypes et alentours », Paris, Didier Érudition Klincksieck, p. 261-263.
- 1997, « Dialogues méthodologiques dans les 'Problèmes de linguistique générale' », *Linx*, n. 9, M. ARRIVÉ, C. NORMAND (éds), « Émile Benveniste vingt ans après », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 12-19 août 1995, Paris, Université Ouest Nanterre, p. 375-384.
- 1997, « Voyage en Toscane dans trois guides touristiques contemporains (ou comment aller son bonhomme de chemin et sortir parfois des sentiers battus) », in AA.VV., *Letteratura, identità culturali e immagini nazionali*, Atti del XXI Convegno della SUSLLF, Pisa, 26-28 ottobre 1995, Pisa, Edizioni ETS, p. 177-185.
- 1996, « Voir Venise... voyage en italo-stéréotypie (une image certaine de l'Italie dans les guides touristiques français contemporains. Canevas d'une recherche) », *Franco-Italica*, n. 9, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 247-257.
- 1996, « La musique de ces italiens (italianismes de la langue française : notes sur le lexique musical. Première ébauche) », in AA.VV., *Studi di Storia della civiltà letteraria francese. Mélanges offerts à L. Sozzi*, vol. 2., Paris, Honoré Champion Éditeur, p. 925-938.
- 1995, « Dictionnaires et littérature : lieux et miroirs d'une interrogation », *Lexique*, n. 12-13, P. CORBIN, J. P. GUILLERM (éds), « Dictionnaires et littérature, Littérature et dictionnaires », Paris, Septentrion Presses Universitaires, p. 251-263.
- 1995, « Stéréotypes, fixités ou l'éloge de la métamorphose », in P. CARILE, A.-M. MANDICH (éds), *Discorrere il metodo. Il contributo della francesistica agli studi metodologici*, Atti del XX Convegno della SUSLLF, Ferrara, 28-29 ottobre 1994, Ferrara, Centro Stampa Università, p. 169-178.
- 1995, « Paris italianissimo ? Dénominations italiennes des Pages Jaunes : lexique, stéréotypes, image des autres », *Études de linguistique appliquée*, n. 97, « Lexiculture et enseignement », p. 31-41.
- 1995, « Nota introduttiva » (avec A. M. RAUGEI), M. MARGAITO, A. M. RAUGEI (éds), *Studi di Linguistica Storia della lingua Filologia francesi*, Atti del Convegno della SUSLLF, Torino, 16 e 17 giugno 1994, Torino, Edizioni dell'Orso, p. VII-IX.
- 1994, « Introduzione » (avec P. CORTESE), in M. MARGARITO, P. CORTESE (éds),

Immagini donna nei quotidiani e nell'informazione televisiva locale, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale Regione Piemonte.

1994, « Riflessioni per non concludere », in M. MARGARITO, P. CORTESE (éds), *Immagini donna nei quotidiani e nell'informazione televisiva locale*, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale Regione Piemonte.

1994, « Italianismes de la langue française au XVII^e siècle », in G. DOTOLI (éd.), *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca*, Atti del Convegno internazionale, Monopoli, 27-29 maggio 1993, Adriatica/Nizet, p. 295-316.

1993, « Roland Barthes et sa relation aux dictionnaires », in C. COQUIO, R. SALADO (éds), *Barthes après Barthes, une actualité en questions*, Actes du Colloque International de Pau, 22-24 novembre 1990, Pau, Presses Universitaires de Pau, p. 131-136.

1993, « Discours en sous-main (dans 'Figures' et 'Palimpsestes' de Gérard Genette) », in P. CARILE (éd.), *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, p. 1508-1523.

1992, « Autre est absence », in S. SACCHI, *L' 'Alchimie du verbe' d'Arthur Rimbaud*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 57-64.

1992, « Premessa », in M. MARGARITO, S. ZOPPI (éds), *Omaggio a Marcella*, Studi in onore di Marcella Deslex, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 11.

1992, « Du 'merveilleux 'sportif' », in M. MARGARITO, S. ZOPPI (éds), *Omaggio a Marcella*. Studi in onore di Marcella Deslex, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 153-156.

1992, « Il filo di Marianna », *L'indice dei libri del mese*, n. 8, p. 9.

1991, « Giochi di parole e comunicazione », in M. MARGARITO (éd.), *Parole ai margini. Ludismo linguistico, musica e scrittura, 'récit de vie'*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 9-33.

1991, « Il y a anguille sous jeu de mots », in M. DE GASPERI RONC (éd.), *Le 'mot déguisé': censura e interdizione linguistica nella storia del francese*, Fasano, Schena Editore, p. 255-264.

1990, « Du jeu de mots 'hypertextuel' au nouveau moule sémantico-syntaxique », in M. T. RIJO DE FONSECA LINO (éd.), *Colóquio de lexicologia e lexicografia*, Actas, 26 e 27 de junho de 1990, Lisboa, INIC Universidade Nova de Lisboa, p. 48-59.

1990, « Roland Barthes : 'La voix basse est celle qui me concerne' », in E. MELON (éd.),

L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 171-182.

- 1989, « 'Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour': lemmi del volto nei dizionari francesi dal Cinquecento al Settecento », in E. BIANCARDI, M. BOTTO, D. GIBELLI, G. GIORGI (éds), *Le culture esoteriche nella letteratura francese e nelle letterature francofone. Problemi di lessicologia e lessicografia dal Cinquecento al Settecento*, Atti del convegno della SUSLLF, Pavia, 1-3 octobre 1987, Fasano, Schena Editore, p. 351-360.
- 1989, « Le récit dans le fragment (lecture de Roland Barthes) », in V. GIANOLIO, *Forme brevi. Note sui confini dei testi nella letteratura francese e francofona*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 77-95.
- 1989, « 'L'inconfortable encyclopédisme' del Dictionnaire Universel di A. Furetière (1690) – lettera A », in P. A. JANNINI, G. DOTOLI, P. CARILE (éds), *La lingua francese nel Seicento*, Bari, Paris, Adriatica/Nizet, p. 163-176.
- 1989, « Il doppio nella interpretazione simultanea », in V. TORRE, *I gemelli. Il vissuto del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, p. 339-345.
- 1989, « Quand les mots ne cachent plus leurs jeux », *Bulletin de l'Unité de Recherche Linguistique* n. 4-5, Institut National de la Langue Française, p. 19-52.
- 1988, « 'Révolte' e 'révolution' in locuzioni ed espressioni figurate : una ribellione congelata ? », in *Révolte/révolution nella Storia, nel Mito e nella Scrittura*, Atti del convegno della SUSLLF, Genova, Santa Margherita Ligure, 23-25 maggio 1985, Genova, La Quercia, p. 97-107.
- 1987, « Lexique 'végétal' chez Georges Duhamel », in R. A. JOUANNY, A. LAFAY (éds), *Georges Duhamel, témoin du XX^e siècle*, actes du colloque international du centenaire, 11-14 octobre 1984, Paris XII-Val de Marne, Paris, Minard, p. 41-47.
- 1987, « Raymond Queneau, Marguerite Yourcenar », in S. ZOPPI (éd.), *Poeti e narratori francesi del Novecento*, Milano, La Nuova Italia Scientifica, p. 202-204.
- 1985, « Dagli 'atomes crochus' a 'se mettre à l'unisson': termini 'scientifici' in locuzioni francesi », in E. CALDARINI (éd.), *Letteratura e scienza*, Torino, Tirrenia Stampatori, p. 141-155.
- 1985, « Oralità e scrittura nell'Acadie di Antonine Maillet », *Africa America Asia Australia. Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee*, n. 1, G. BELLINI, C. GORLIER, S. ZOPPI (éds), Roma, Bulzoni, p. 107-116.

- 1985, « Les italianismes : une machine à rêver », in S. AUROUX (éd.), *La linguistique fantastique*, Paris, Clims Denoel, p. 260-268.
- 1984, « Il chiaroscuro del significato : peggiorativi e migliorativi nei prestiti italiani », in J. BURGOS, *La letteratura e l'immaginario – Problemi di semantica e di storia del lessico franco-italiano*, Atti del Convegno della SUSLLF, Verona, 14-16 ottobre 1982, Milano, Cisalpino-Goliardica, p. 439-447.
- 1984, « Dal Cours de français langue étrangère allo studio della creatività lessicale », in AA. VV., *Scienze del linguaggio e insegnamento delle lingue e delle letterature*, Bari, Adriatica, vol. I, p. 121-135.
- 1984, « Néologismes de discours dans deux textes d'Audiberti », *Quaderni del Novecento Francese*, n. 8, « Audiberti, Joppolo, Abumanesimo », Roma, Paris, Bulzoni/Nizet, p. 29-47.
- 1983, *Vive le français! Corso di lingua francese per le scuole medie superiori*, (avec K. HEURLIN), Torino, Società Editrice Internazionale.
- 1983, « Un'esperienza di lessicogenesi con studenti universitari del quarto anno », in E. MORREALE (éd.), *Lingue e cooperazione europea*, Vol. 2 Supplemento, Atti del 2° Convegno Internazionale *Lingue e cooperazione europea* organizzato da C.I.R.E.E.L. e C.A.S.E., Urbino, 16-19 settembre 1981, Centro Stampa Università di Urbino per il Centro Alti Studi Europei, p. 99-111.
- 1983, « Roland Barthes : il piacere della linguistica », in G. DOTOLI (éd.), *Letteratura popolare di espressione francese dall'Ancien Régime all'Ottocento, Roland Barthes e il suo metodo critico*, Atti del X convegno della SUSLLF, Bari, 6-10 mai 1981, Fasano, Schena Editore, p. 313-320.
- 1982, (avec F. BELDI), *Cahier de civilisation française. Documents et suggestions*, Torino, SEI, 112 p.
- 1982, « À propos d' 'Un voyage au Japon' de Charles Vildrac », *Les Cahiers de l'Abbaye de Créteil*, n. 4, « Hommage à Charles Vildrac », Université de Paris Val de Marne, p. 66-73.
- 1982, « Roland Barthes : le pieghe della linguistica », *Quaderni del Novecento francese*, n. 6, « Tel quel », Roma, Paris, Bulzoni/Nizet, p. 171-190.
- 1982, « Barthes e la D.L.E. », in R. GALISSON et al., *D'autres voies pour la didactique des langues étrangères*, Paris, Hatier-Crédif, p. 138-150.
- 1982, « Neologismi in Roland Barthes », *Strumenti critici*, n. 47-48, Torino, Einaudi, p. 189-208.

- 1981, « Dieux, héros et archétypes dans les premières œuvres naturistes », *Quaderni del Novecento francese*, n. 5, « Naturisme/Naturismo », Roma/Paris, Bulzoni, Nizet, p. 63-86.
- 1981, *La pubblicità a scuola*, SEI, Torino, 200 p.
- 1981, *Un discours détourné sur la didactique des langues : lecture de Roland Barthes*, Thèse 3^e cycle, Litt., Paris 3, 1980-1981, 626 p.
- 1980, « Lecture(s) d'une affiche publicitaire », *La lettura nelle lingue straniere. Aspetti teorici e pratici/La lecture dans les langues étrangères. Aspects théoriques et pratiques/Reading in a Foreign Language : Theoretical and Practical Issues*, Istituto Di Scienze Politiche G. Solari, Università di Torino, Milano, Franco Angeli Editore, p. 309-321.
- 1978, « A proposito di un incontro sull'insegnamento della 'civilisation' », *Francia. Periodico di cultura francese*, n. 27, Napoli, Fratelli Conte, p. 63-71.
- 1978, « Un esempio di scrittura 'unanime': Gorges Chennevière », *Quaderni del Novecento Francese*, n. 4, A. JANNINI, S. ZOPPI (éds), « Unanimismo/Jules Romains », Roma/Paris, Bulzoni/Nizet, p. 255-282.
- 1975, *Vive le Français ! Corso di lingua francese*, Torino, Società editrice internazionale.
- 1975, *Vive le Français ! Corso di lingua francese*, Niveau 2, Guida per l'insegnante, Torino, Società editrice internazionale, 61 p.
- 1974, « Alcuni temi in Marivaux giornalista », in M. MARGARITO SANTINATO, F. CIVRA, S. ZOPPI, *Giornalismo letterario francese del '700*, Torino, Giappichelli Editore, p. 3-61.
- 1973, *Orientamenti della linguistica moderna*, Torino, Editrice, Tirrenia, 157 p.

Finito di stampare nel settembre 2015
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso

